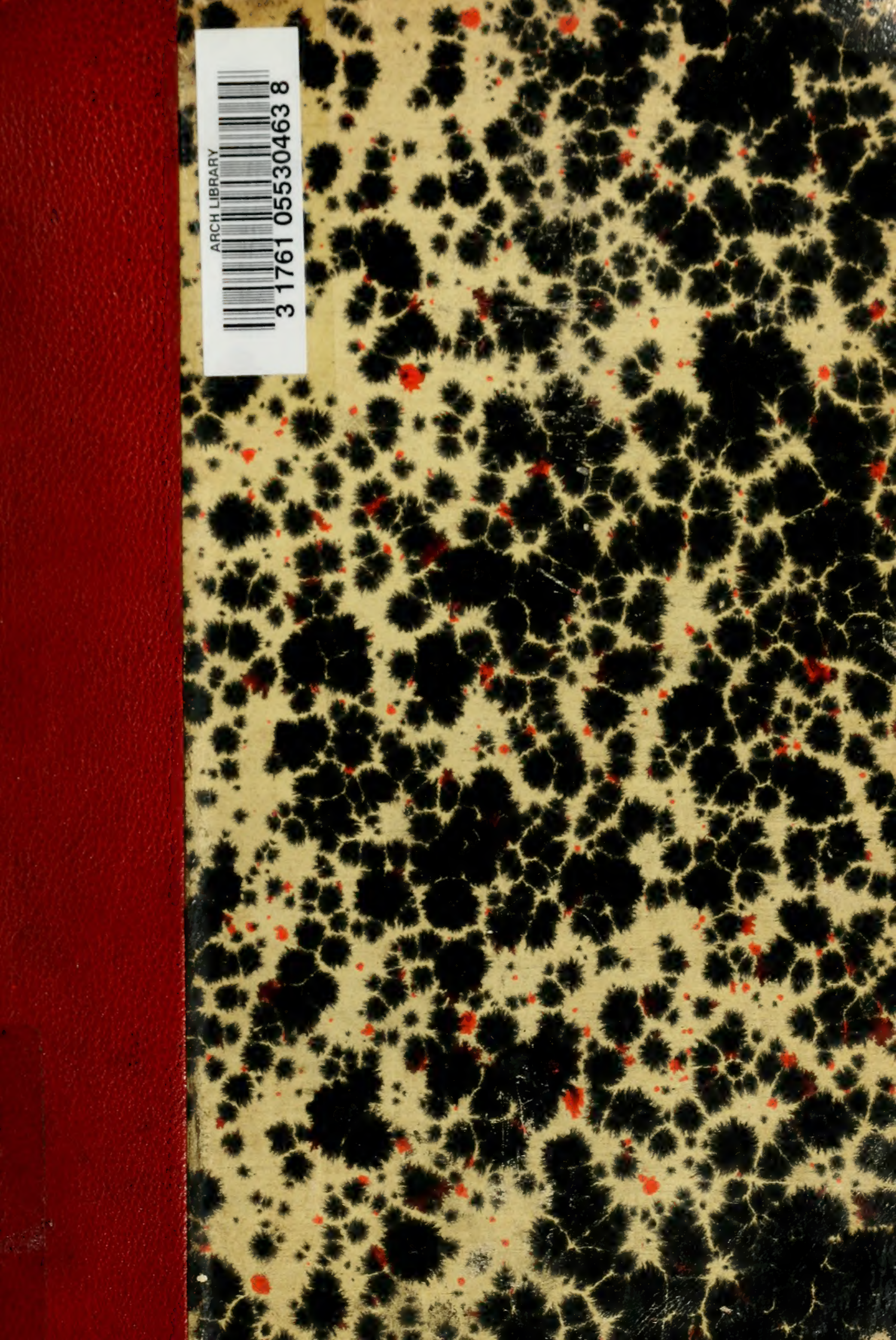






Jack Rice

LA GRAMMAIRE DES STYLES

Jack Lyne. Paris 1926.

II

LE STYLE LOUIS XIII

47 ILLUSTRATIONS



PARIS
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LE STYLE LOUIS XIII

LA GRAMMAIRE DES STYLES

Cette collection a pour but de présenter au public sous une forme nouvelle une série de Précis sur l'Histoire de l'Art.

La juxtaposition de l'illustration et d'un texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des Styles et d'en suivre l'évolution.

Déjà parus :

L'ART GREC ET L'ART ROMAIN
L'ART ROMAN
L'ART GOTHIQUE
LA RENAISSANCE ITALIENNE
LA RENAISSANCE FRANÇAISE

Paraîtront successivement :

LE STYLE LOUIS XIV
LE STYLE LOUIS XV
LE STYLE LOUIS XVI
LE STYLE EMPIRE

L'ART ÉGYPTIEN
L'ART JAPONAIS — L'ART CHINOIS — L'ART INDIEN
L'ART MUSULMAN

LA GRAMMAIRE DES STYLES

COLLECTION DE PRÉCIS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

HENRY MARTIN

Archiviste-paléographe — Administrateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal

LE STYLE LOUIS XIII

OUVRAGE ORNÉ DE 24 FIGURES DANS LE TEXTE,

DE 20 PLANCHES HORS TEXTE AVEC 25 DOCUMENTS



PARIS (VIe)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)


LIBRARY
NOV
29
89
UNIVERSITY
OF TORONTO

LE STYLE LOUIS XIII

Chapitre Premier

LES ORIGINES DU STYLE LOUIS XIII

La fin de la Renaissance avait été une époque de stagnation pour l'art français. Pendant une trentaine d'années, les guerres de religion, les guerres civiles s'étaient succédé et toutes les industries d'art étaient tombées en décadence.

Avec Henri IV commence une ère de prospérité matérielle qui permet à l'art de s'engager dans une voie nouvelle. L'avènement de la dynastie des Bourbons amène un changement radical. Paris devient alors le centre artistique de la France en même temps que la résidence permanente des rois.

Sous le règne de Henri IV et de son successeur, la France a vraiment un art national. Henri IV encourage les industries d'art ; il crée la manufacture de tapisseries dite des Gobelins ; il pensionne et loge au Louvre toute une colonie d'artistes, sculpteurs, ébénistes, etc. Enfin, il multiplie les travaux d'édilité ; et, sous son impulsion, l'architecture prend un caractère tout à fait particulier.

Chapitre II

L'ART AU TEMPS DE HENRI IV (1589-1610)

D'une façon générale, l'art au temps de Henri IV ne conserve presque aucune trace de la Renaissance. Quelques édifices pourtant font exception, comme, par exemple, le baptistère de Louis XIII à Fontainebleau (1600), qui, par la délicatesse des sculptures, rappelle les meilleurs temps de la Renaissance, comme aussi l'hôtel de Vogüé (1607-1614), à Dijon, dont la cour est une composition remarquable. On en peut dire autant de l'Hôtel de ville de La Rochelle (1606), dont l'ornementation un peu lourde porte l'empreinte de la Renaissance flamande.

Sous Henri IV, tout est austère et le plus souvent dépourvu d'ornementation : telle est la place des Vosges, à Paris (pl. I), construite, de 1605 à 1612, par *Claude Chastillon*. Cette austérité est due à deux causes : d'abord, la sévérité du protestantisme, qui avait fait en France de grands progrès, et, en second lieu, l'esprit d'économie qui animait Henri IV. A la vérité, il y a peu de différence entre cette architecture et celle du règne de Louis XIII.

Parmi les autres édifices de l'époque de Henri IV, on peut citer la charmante galerie des Cerfs, à Fontainebleau (pl. II), qui date de 1600, la cour du Capitole (1606), à Toulouse, la Cour des Offices (1606), à Fontainebleau, le château de la Grange-du-Milieu (Seine-et-Oise).

De l'immense château de Saint-Germain-en-Laye (1594), par *Dupérac*, il ne reste qu'un pavillon. La grande galerie du Louvre, sur le quai, avec la belle porte, dite de *Jean Goujon*, contraste par la richesse de sa décoration avec la simplicité habituelle des édifices du règne de Henri IV.



Photo. M. H.

Place des Vosges, à Paris.



Photo N. D.

Galerie des Cerfs, au palais de Fontainebleau.

Chapitre III

LE STYLE LOUIS XIII (1610-1643)

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Aucune époque de l'histoire de notre art national ne présente des caractères aussi différents que le style Louis XIII; aucune n'est aussi difficile à définir. Tantôt on y observe une extrême simplicité de lignes, un manque absolu de sculptures décoratives; tantôt, au contraire, c'est un débordement d'ornementation. Parfois les éléments les plus opposés se rencontrent dans la même composition.

Pour dégager les caractères d'un style aussi complexe, il convient d'en étudier successivement les différents aspects qui peuvent se ramener à trois :

1° Le style Louis XIII comprenant des édifices en briques et pierres;

2° Le style Louis XIII inspiré du style baroque;

3° Le style Louis XIII inspiré de l'art antique.

De ces trois styles Louis XIII, le plus original est incontestablement celui qui adopte l'architecture en briques avec chaînes de pierres. Les deux autres subissent plus ou moins l'influence de l'Italie et des Flandres.

Parmi les caractères généraux de l'architecture du style Louis XIII, il faut noter les hautes toitures, dont les combles aigus se terminent par des vases ou pots-à-feu (fig. 1). Les lucarnes sont rectangulaires et parfois en œil-de-bœuf (fig. 1). Quant aux fenêtres, elles diffèrent entièrement de celles de la Renaissance. Les allèges font défaut, et les fenêtres vont du plancher jusqu'au plafond. D'autre part, les montants et les traverses sont en bois, avec des châssis de menuiserie; le vitrage est fait de carreaux montés sur petits bois.

Les escaliers extérieurs affectent souvent la forme dite en fer-à-cheval. Il en faut sans doute attribuer la

vogue au succès obtenu par le majestueux escalier de la cour du Cheval blanc, au palais de Fontainebleau (fig. 2),

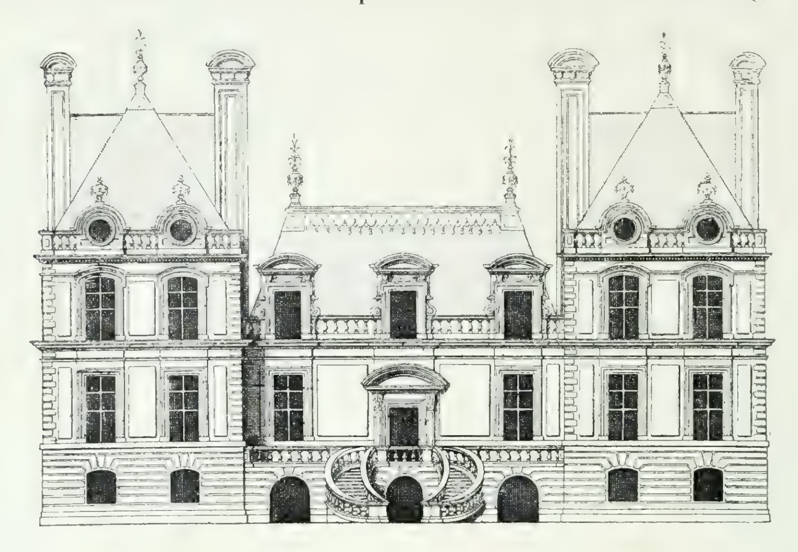


Fig. 1. — Maison de plaisance, par Le Muet.



Fig. 2. – Escalier de la cour du Cheval blanc, au palais de Fontainebleau.

édifié par *Lemercier* en 1634 et dont les deux ailes reposent sur des voûtes rampantes. Nous trouvons l'application du même principe au beau château de Cany-Barville (pl. III).

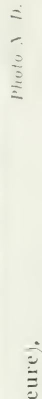


Photo N. D.

Château de Cany-Barville (Seine-Inférieure).

Chapitre IV

L'ARCHITECTURE EN BRIQUES ET PIERRES

Les édifices du style Louis XIII en briques et pierres sont une conception essentiellement française : aucun emprunt n'y est fait à l'étranger, ni à l'art antique. L'une des rares exceptions à signaler est le château de Miromesnil (fig. 3), dans la Seine-Inférieure, qui nous offre

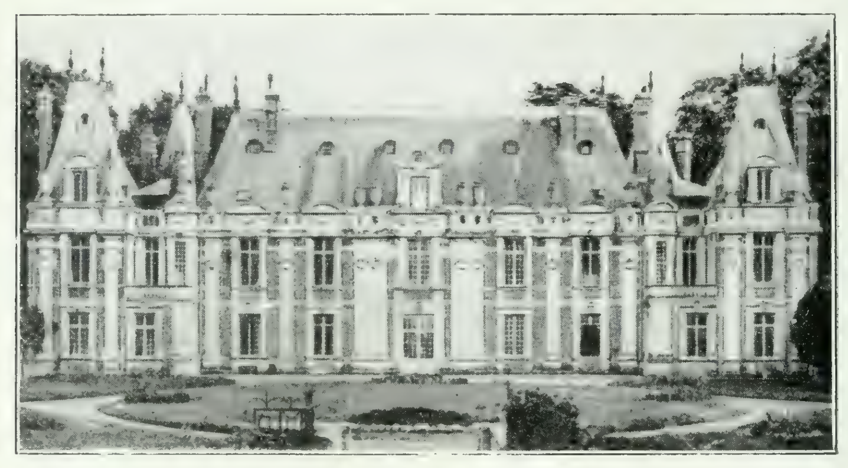


Fig. 3. — Château de Miromesnil (Seine-Inférieure). *Photo N. D*

l'exemple d'une façade avec un ordre colossal de pilastres. Le plus souvent, les murs de briques sont consolidés par des chaînes de pierres aux angles. Des chaînes de pierres encadrent aussi les fenêtres. L'imposant château de Balleroy (pl. IV), qui date de 1636 et est attribué à *François Mansart*, est un spécimen remarquable de ce système de construction. Les chaînes de pierres sont, en général, appareillées en harpes, c'est-à-dire faites de pierres de largeur inégale (pl. IV); mais il y a des exceptions, comme, par exemple, au château de Wideville (Seine-et-Oise).

Tout l'effet de ce genre de construction est obtenu par la simplicité des lignes et par l'opposition très heureuse



Château de Balleroy (Calvados).

des couleurs : le rouge de la brique, le blanc de la pierre, le noir bleuté de l'ardoise des hautes toitures.

Il n'est pas rare que les parements des murs en briques soient ornés de grands panneaux rectangulaires blanchis, comme au château de Cany (pl. III), ou au château de Beaumesnil (pl. V).

Certains édifices ont été construits en maçonnerie et en briques, sans chaînes de pierres, comme l'hôtel de Montescot (1614), à Chartres, actuellement Hôtel-de-ville (fig. 4), et comme le château de Cany (pl. III).

Au système de construction en briques et en pierres appartiennent également le château de Saint-Aubin-d'Ecrosville (Eure), la Place ducale, à Charleville, le grand château de Cheverny (1646), dans le Loir-et-Cher, ainsi que les bâtiments de la Bibliothèque nationale, à Paris, situés à l'angle des rues Vivienne et des Petits-Champs. Ces bâtiments faisaient partie de l'ancien hôtel Tubœuf (1635), construit par *P. Lemuet*. L'aile contenant la galerie des Estampes, qui est en retrait sur la rue Vivienne, est l'œuvre de *François Mansart* ; elle date de la fin de l'époque Louis XIII.

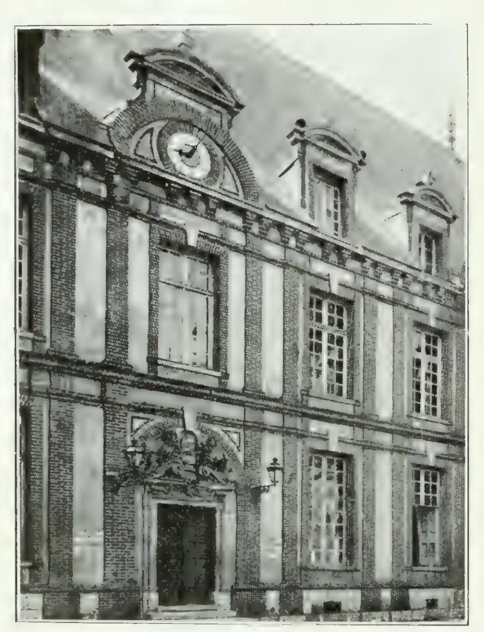
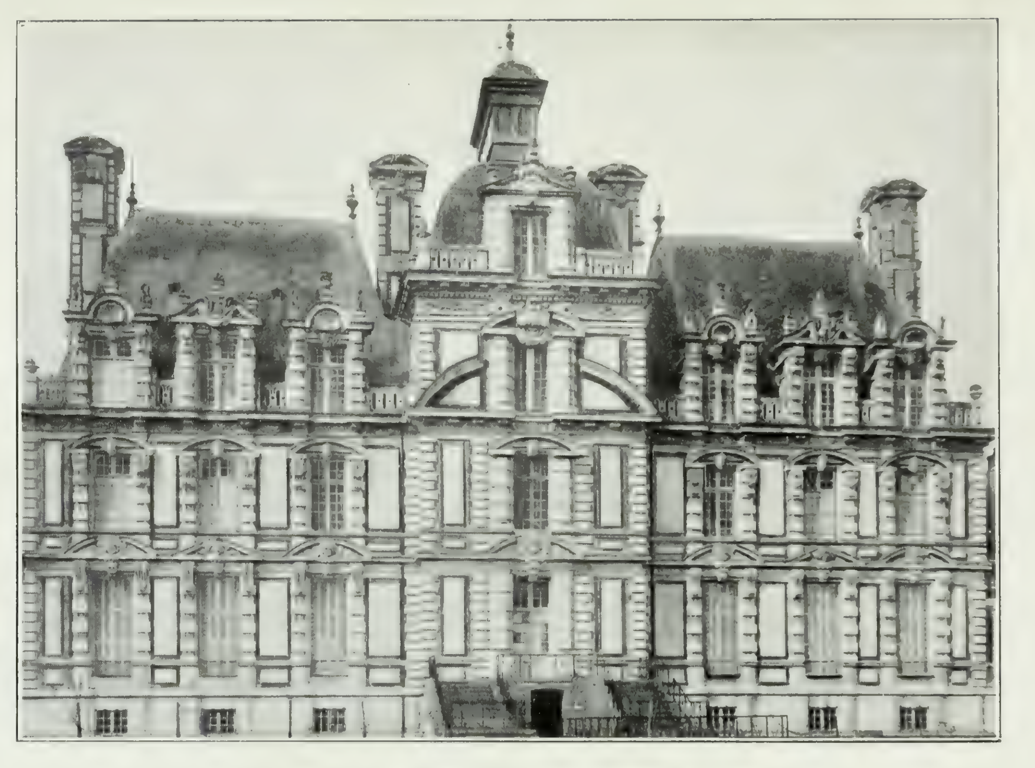


Photo N. D.

Fig. 4. — Hôtel de Montescot, à Chartres.

De l'immense château que le cardinal de Richelieu s'était fait construire, en 1637, par l'architecte *Lemercier*, à Richelieu (Indre-et-Loire), il ne reste que quelques bâtiments de service ; cependant, l'église, le Palais de justice et la rue principale de cette petite ville ont conservé leur caractère primitif.



Château de Beaumesnil (Eure), construit en 1610.

Chapitre V

L'ARCHITECTURE INSPIRÉE DU STYLE BAROQUE

Le style baroque, qui avait pris naissance en Italie à la fin du XVI[e] siècle, devait se développer au XVII[e] siècle jusqu'à étendre son influence sur toute l'Europe, et notamment dans les Flandres, où il s'alourdit pour devenir le *baroque flamand*. Cette influence, le style Louis XIII l'a largement subie. On en trouvera ici un spécimen (fig. 5) : c'est un fragment de l'hôtel Fieubet, quai des Célestins, à Paris, où apparaissent tous les caractères du style baroque, c'est-à-dire une certaine liberté dans la composition, un amour exagéré du fantasque, une profusion d'ornements lourds et massifs. Parmi les principaux édifices inspirés du baroque flamand nous citerons la Bourse de Lille (pl. VI), le château des Ifs (Seine-Inférieure), l'Hôtel de ville et l'église de Saint-Amand (Nord). A Paris, la porte de



Fig. 5. — Hotel Fieubet, à Paris.



Palais de la Bourse, à Lille.

Photo N. D.



Hôtel Sully, à Paris.

l'hôtel de Chalon (1629), rue Geoffroy-l'Asnier, et surtout la cour de l'hôtel Sully (1630), rue Saint-Antoine (pl. VII), nous offrent des exemples frappants de style baroque flamand. Les deux ailes en retour sont ornées de plantureuses statues, aux formes lourdes, qui rappellent les tableaux de *Rubens*.



Fig. 6. — Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon.

Cependant, le style Louis XIII s'est inspiré non seulement du style baroque flamand, mais aussi du style baroque italien. A partir de l'époque de la Renaissance, les relations artistiques entre la France et l'Italie étaient, on le sait, devenues très étroites.

Un exemple de l'influence du style baroque italien se voit à la porte de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon (fig. 6). Ce sont les mêmes éléments qu'en Italie : ordres formant des ressauts, cartouche énorme venant mordre le fronton, grandes consoles renversées.

Chapitre VI

L'ARCHITECTURE INSPIRÉE DE L'ART ANTIQUE

L'orientation vers l'art classique, l'influence de l'art gréco-romain s'étaient manifestées en France d'une façon très marquée dès l'époque de Henri II : le style Louis XIII continue la tradition.

L'architecte le plus classique au temps de Louis XIII est, à coup sûr, *Salomon de Brosse* (1562-1626). On lui

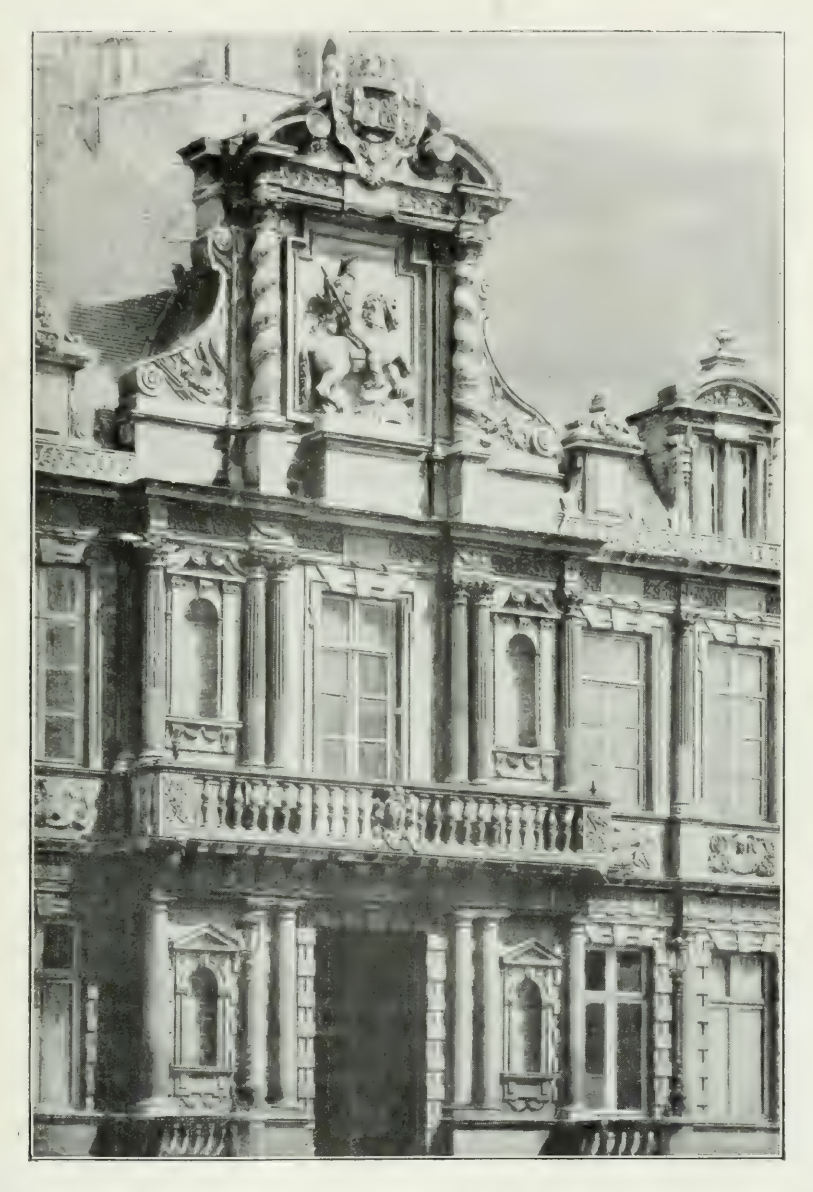


Photo N. D.

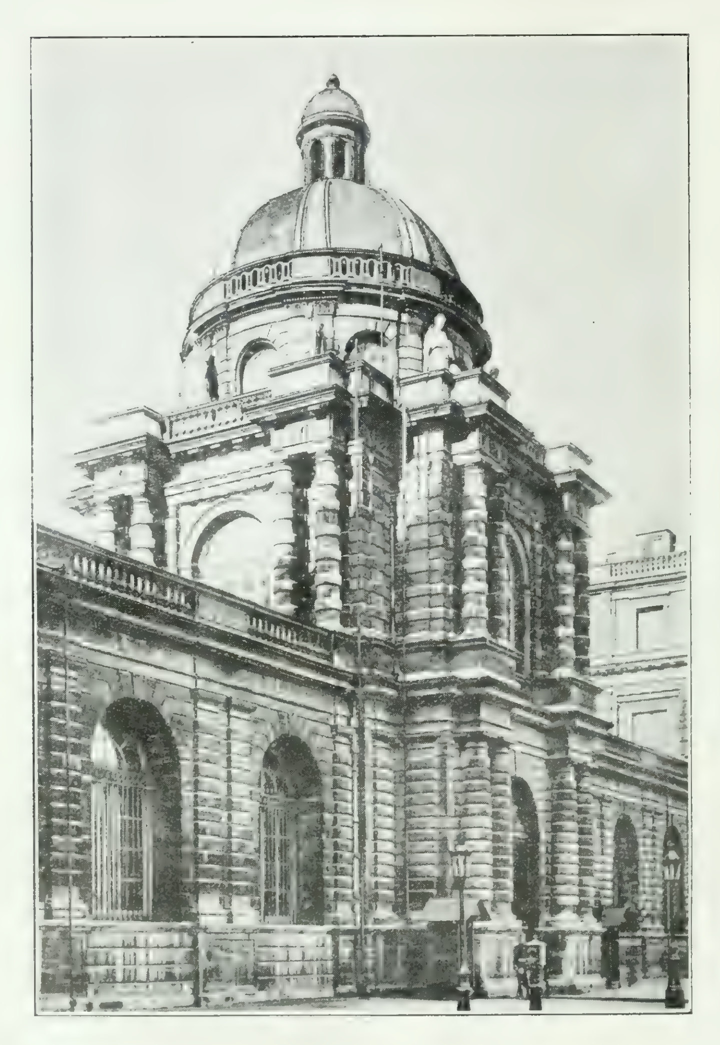
Fig. 7. — Palais de justice de Rennes.

doit le Palais de justice de Rennes (fig. 7), édifié en 1618; mais son œuvre capitale est le palais du Luxembourg, à Paris (1615-1627), aujourd'hui palais du Sénat. Construit pour Marie de Médicis, cet édifice a été souvent considéré comme une réplique du palais Pitti à Florence, alors que, en réalité, le seul point commun entre ces deux édifices est l'emploi de l'ordre toscan à bossages, caractérisé par une superposition de pierres en saillie (pl. IX); mais tout le reste, plan, composition des façades, diffère entièrement.

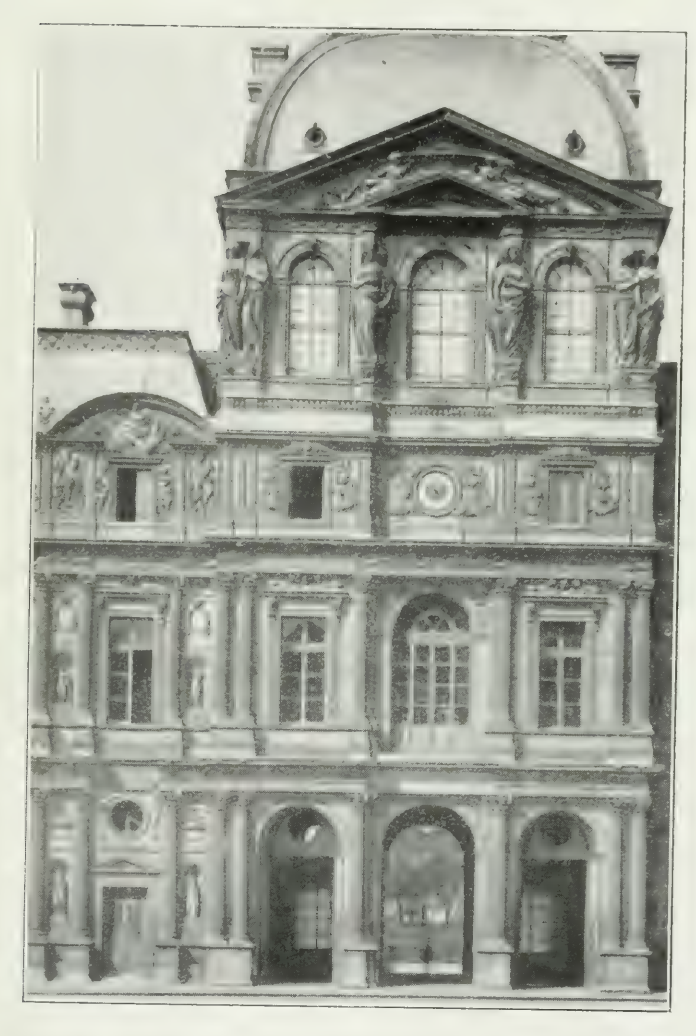
Un très bel exemple de style Louis XIII classique est la partie centrale de l'Hôtel de ville de Reims (pl. VIII), qui comprend un ordre dorique romain au rez-de-chaussée, un ordre corinthien au premier étage, avec des colonnes torses et des ailerons à l'étage supérieur. Ces deux der-



Hôtel de ville de Reims.



Palais du Luxembourg, à Paris.



Cour du Louvre.

niers éléments indiqueraient l'influence du style baroque.

Entre 1624 et 1630, l'architecte *Lemercier* fut chargé d'agrandir la cour du Louvre, à Paris, en doublant de longueur la merveilleuse façade de *Pierre Lescot*, construite sous Henri II. Lemercier reproduisit exactement cette dernière façade ; mais, entre l'aile ancienne et l'aile nouvelle, il éleva le Pavillon de l'Horloge. On a souvent reproché à cette façade (pl. X) ses trois frontons inscrits l'un dans l'autre, et la trop grande hauteur donnée aux cariatides, qui écrasent par leur saillie exagérée la partie inférieure de l'édifice.



Fig. 8. — Château de Vizille (Isère).

Les principaux monuments appartenant au style Louis XIII classique sont : l'hospice de la Charité, à Lyon (1616), par le P. *Étienne Martel-Ange*, l'Hôtel-Dieu de Lyon (1623), par *Laure*, les collèges des Jésuites de Moulins, de Rouen, d'Abbeville, d'Eu, de Cahors, la plupart construits par Martel-Ange.

Certains édifices de l'époque de Louis XIII ne peuvent entrer dans aucune des classifications énumérées ci-dessus : tel le grand château de Vizille, dans l'Isère, qui est d'un caractère sévère et froid, sans aucune ornementation ni mouluration. Toutefois, la porte de ce château mérite l'attention (fig. 8) : la composition en est majestueuse et son fronton découpé accuse l'influence du style baroque.

En résumé, le rôle joué par l'art antique dans l'histoire du style Louis XIII est assez restreint. Ce sont pres-

que toujours des édifices publics qui sont inspirés de l'art classique, l'architecture en briques et en pierres étant réservée exclusivement aux châteaux et aux habitations privées. La tendance vers le classicisme s'affirme surtout dans l'architecture religieuse.

CHAPITRE VII

LES ÉGLISES

Des éléments de la construction gothique, arcs brisés, voûtes sur croisées d'ogives, arcs-boutants, le style Louis XIII ne conserve rien. Les voûtes des églises sont alors en berceau, avec des petites voûtes en pénétration. sous lesquelles sont percées les fenêtres. Ce sera là, d'ailleurs, le système de voûtes adopté pendant toute la durée des XVII[e] et XVIII[e] siècles. Quant aux arcs-boutants, ils ont la forme d'immenses consoles renversées, qui viennent s'appliquer sur les reins de la voûte, et, souvent, se répètent en façade. On leur donne alors le nom *d'ailerons:* ils rachètent la différence de largeur des étages (fig. 9). A la croisée des transepts, on voit fréquemment s'élever un dôme, comme dans les églises de la Renaissance italienne. Une des premières applications de ce système eut lieu à Paris, en 1620, à l'église des Carmes, rue de Vaugirard, premier essai timide et d'un effet médiocre. Mais bientôt commença à s'élever le dôme monumental de l'église de la Sorbonne, qui fut terminé sous Louis XIV.

L'architecture religieuse du temps de Louis XIII est nettement tributaire de l'art italien, soit qu'elle s'inspire du style jésuite, soit qu'elle subisse l'influence du style baroque. On confond volontiers ces deux styles qui pourtant sont bien différents. Nous avons indiqué (1) en quoi consiste le style jésuite, très calme, très classique, dont l'église du Gesu, à Rome, est le type. Les façades des églises du style jésuite sont formées d'ordres

---

1) Voir la *Renaissance italienne* (4[e] vol. de la *Grammaire des styles*).

superposés, inspirés directement de l'antique. L'église Saint-Paul-Saint-Louis (fig. 9), rue Saint-Antoine, à Paris, est un spécimen remarquable du style jésuite.



Fig. 9. — Église Saint-Paul-Saint-Louis, à Paris.

Construite sur les plans des PP. *Martel-Ange* et *Derrand*, elle fut commencée en 1627 et terminée en 1641.

Il a été parlé ci-dessus, au chapitre V, du style baroque qui se développa en Italie à la fin du XVIe siècle. Le style baroque est un style tourmenté qui se permet toutes les licences. Autant les lignes du style jésuite sont calmes,

autant les lignes du style baroque sont sinueuses et agitées. Un des exemples les plus typiques du style baroque peut être observé à l'église Sainte-Marie (fig. 10), à Nevers.

En 1616, l'architecte *Salomon de Brosse* commençait

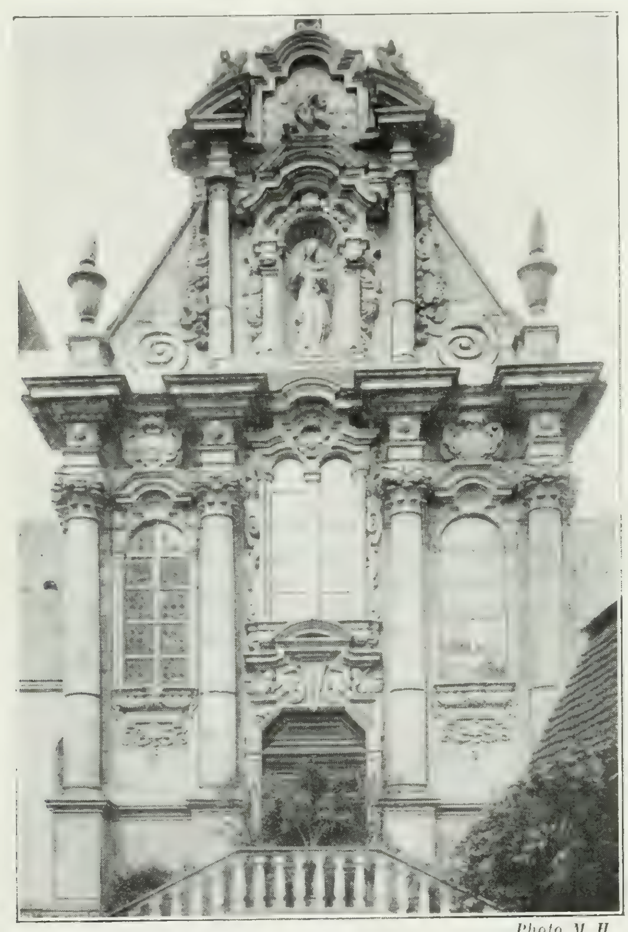


Photo M. H.

Fig. 10. — Église Sainte-Marie, à Nevers.

à élever la célèbre façade de l'église Saint-Gervais, à Paris, façade qui suscita à cette époque un grand enthousiasme et de violentes critiques. On lui reprochait notamment d'être un mensonge artistique, un vulgaire placage de trois ordres superposés, n'ayant aucun rapport avec

le reste de l'édifice, qui ne présente que deux étages. Si la critique est amplement justifiée, il n'en est pas moins vrai que cette façade, considérée isolément, est un modèle d'élégance (fig. 11). On remarquera que le parti adopté, qui est une superposition de trois ordres, est le même qu'à l'église Saint-Paul-Saint-Louis (fig. 9) ; mais il faut reconnaître que le résultat obtenu est tout différent L'église Saint-Etienne-du-Mont, à Paris, nous offre l'exemple d'une façade très originale, (1610-1625), avec des détails rappelant la Renaissance. La nef du temple de l'Oratoire, rue Saint-Honoré, à Paris, est l'œuvre de *Métezeau* et de *Lemercier*. L'abside qui donne sur la rue de Rivoli et dont l'auteur est *François Mansart* ne ressemble à aucune autre avec sa haute toiture et son élégante silhouette.



Photo Giraudon.

Fig. 11. — Église Saint-Gervais, à Paris.

Dans certaines églises du temps de Louis XIII, on constate une sorte de retour à l'art gothique, mais avec une note toute moderne. Tels sont le chœur et le chevet de la cathédrale d'Orléans ; telle encore la chapelle du collège d'Eu. D'autres monuments religieux nous offrent un mélange des styles François I[er], Henri II et Louis XIII, comme l'église Notre-Dame du Havre, l'église des Minimes, à Tours, la chapelle des Jésuites, à Rouen.

Chapitre VIII

LES ÉLÉMENTS DE LA DÉCORATION

D'une façon générale, la décoration à l'époque de Louis XIII est empreinte de lourdeur; elle subit l'influence du style baroque flamand qui est d'une richesse exubérante. L'exécution présente des caractères souvent très



Fig. 12. Dessus de porte du vestibule d'honneur, au palais de Fontainebleau.

dissemblables. Tantôt les motifs sont exécutés d'une main ferme et nerveuse, comme, par exemple, aux portes du vestibule du Fer-à-cheval du palais de Fontainebleau (fig. 15). Tantôt, au contraire, les formes en sont molles et indécises, comme au vestibule d'honneur du même palais (fig. 12). Les consoles de chaque côté de la porte de ce vestibule notamment présentent des formes si

indécises, si bizarres qu'on a cru pouvoir les comparer à la carapace de certains crustacés.

Le principal élément décoratif est le *cartouche*, qu'on rencontre partout. Souvent il affecte une forme étrange ; ses bords ont parfois des renflements rappelant les oreilles de certains animaux, comme à l'église Saint-Remi (pl. XI), à Reims. Pour décorer des surfaces étroites, l'artiste donne fréquemment au cartouche une forme allongée, comme à la porte de l'église Saint-Gervais (fig. 13), à Paris. Un autre élément décoratif fort répandu est fait de deux branches de palmiers croisées en X (pl. XI et fig. 13). Il arrive aussi que la branche de palmier s'allie à une branche de laurier, comme au-dessus de porte du vestibule du Fer-à-cheval, au palais de Fontainebleau (pl. XI et fig. 15).

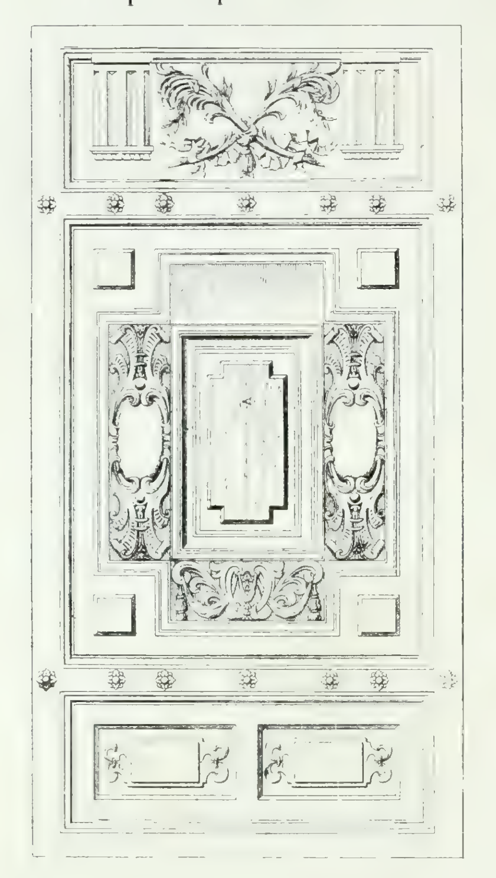
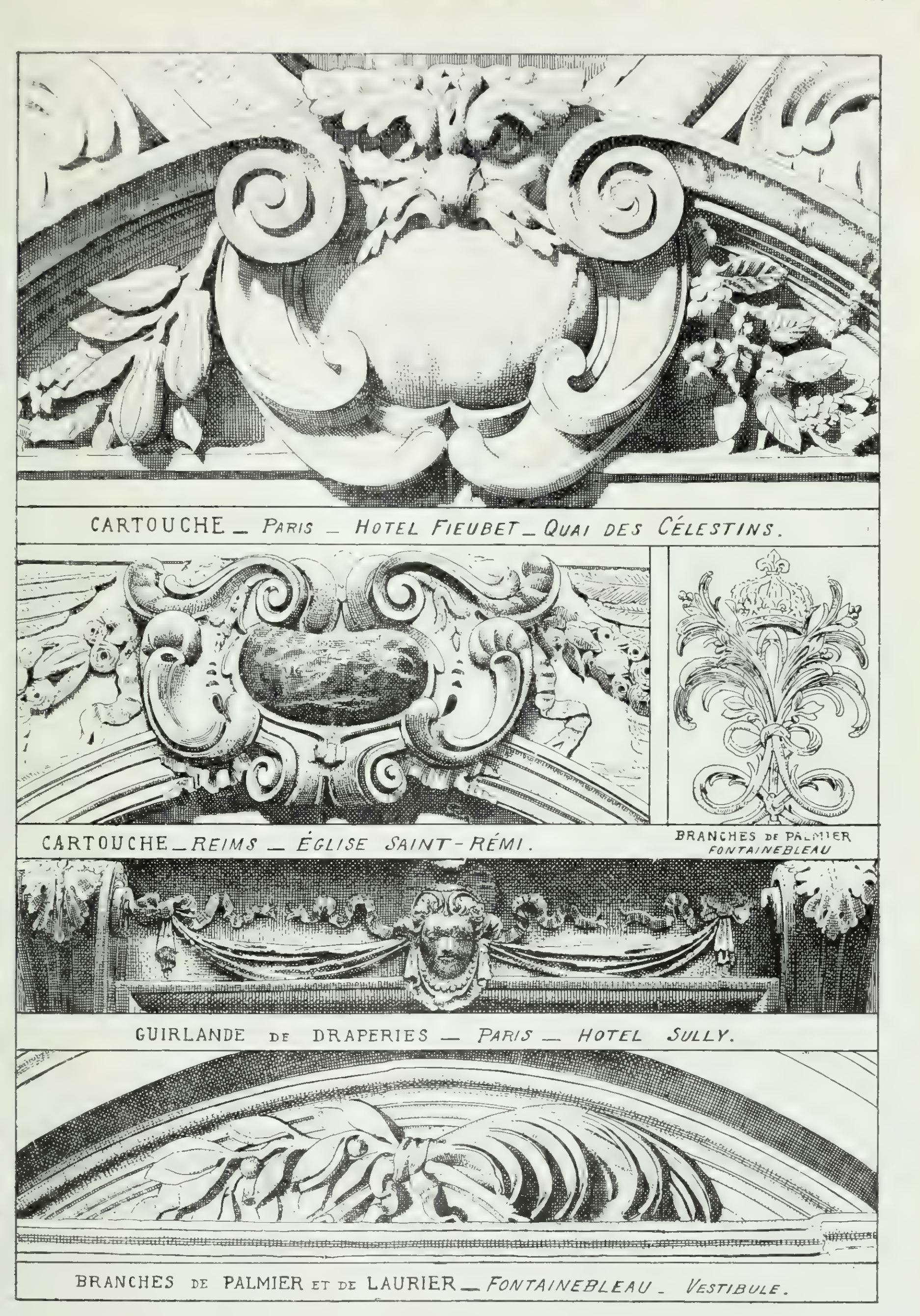


Fig. 13. — Porte de l'église Saint-Gervais, à Paris.

Des draperies en guirlandes règnent aussi bien au-dessus des fenêtres, comme à l'hôtel Sully (pl. VII et XI), qu'au-dessus des portes, comme au château de Pont-sur-Seine (pl. XIII).

Les colonnes torses ont été souvent considérées comme l'un des éléments types de la décoration Louis XIII ; en réalité, on ne les observe guère que dans les meubles.


CARTOUCHE _ PARIS _ HOTEL FIEUBET _ QUAI DES CÉLESTINS.
CARTOUCHE _ REIMS _ ÉGLISE SAINT-RÉMI.
BRANCHES DE PALMIER FONTAINEBLEAU
GUIRLANDE DE DRAPERIES _ PARIS _ HOTEL SULLY.
BRANCHES DE PALMIER ET DE LAURIER _ FONTAINEBLEAU _ VESTIBULE.

Chapitre IX

LA DÉCORATION INTÉRIEURE

La décoration intérieure présente dans le style Louis XIII deux aspects assez différents : l'une où l'ornementation sculptée occupe une place prépondérante, l'autre où domine la peinture décorative.

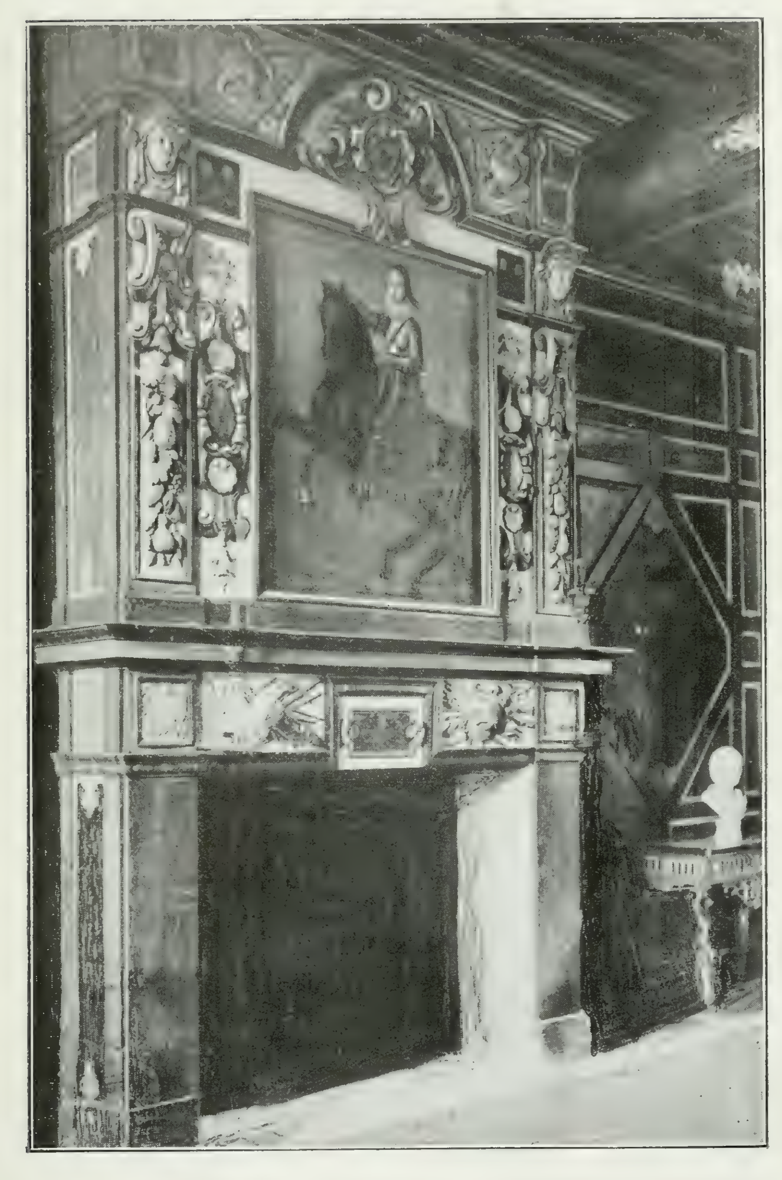
La cheminée du château de Cormatin (pl. XII) nous offre un intéressant spécimen de décoration intérieure sculptée. Nous voyons sous Louis XIII, et c'est là une innovation, les manteaux de cheminées décorés d'un tableau, comme à Cormatin (pl. XII), ou d'une peinture allégorique, comme dans le grand salon de l'ancien évêché de Lisieux (pl. XIV). Souvent, au centre du bandeau de la cheminée se voit un rectangle (pl. XII), pourvu habituellement d'une décoration. A cette époque, le foyer, qui était très grand sous la Renaissance, a tendance à diminuer.

On observe dans l'ornementation du salon de Cormatin (pl. XII) la plupart des éléments décoratifs signalés au chapitre précédent : cartouche à gros enroulements au couronnement de la cheminée, cartouches étroits et allongés de chaque côté du tableau, branches de lauriers affrontées dans chacun des carrés du bandeau. Des chutes de fruits décorent le manteau de la cheminée et tombent lourdement. Au-dessus se dressent des têtes de femme, au cou entouré de draperies.

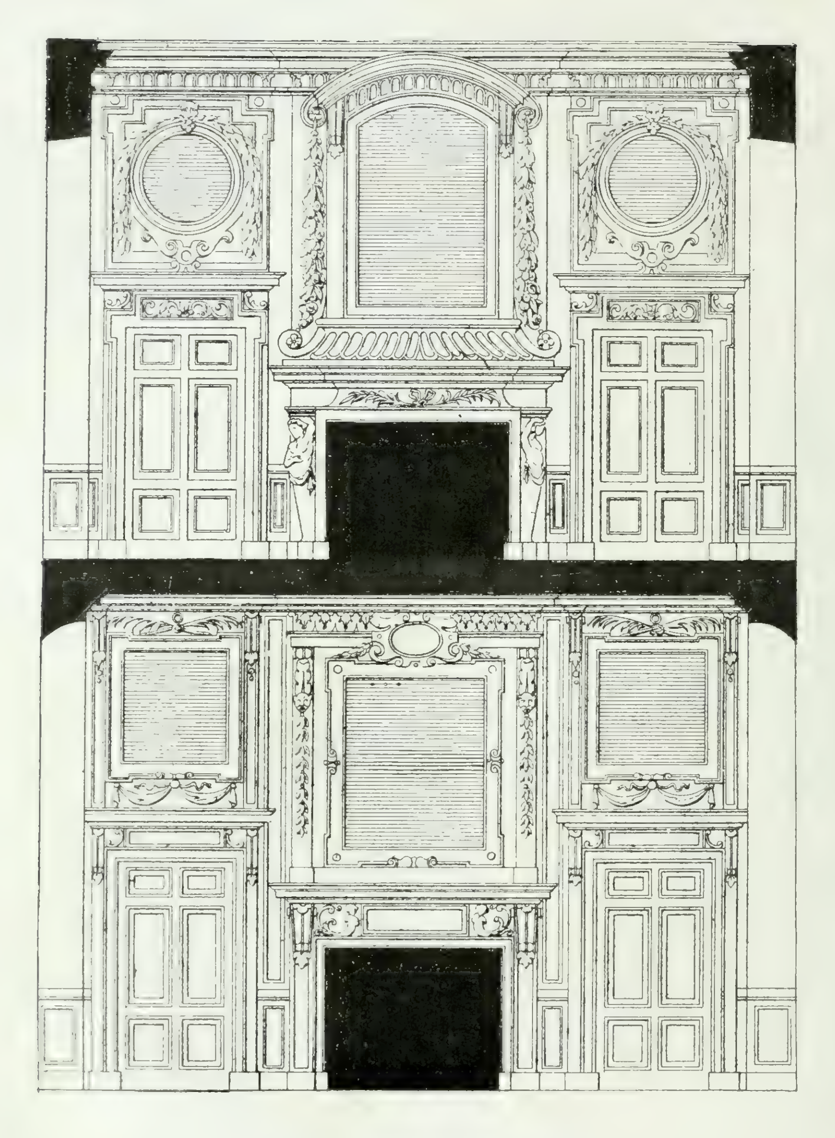
Les plafonds à caissons de la Renaissance ont disparu pour faire place à des peintures décoratives ou à des tableaux allégoriques. Beaucoup de poutres sont apparentes et décorées de peintures.

Une des plus belles décorations sculptées du style Louis XIII se voit à Lisieux, dans l'ancien évêché, actuellement Palais de justice. Il convient d'y signaler (pl. XIV) la curieuse décoration du bandeau de la cheminée, qui est fait d'une sorte de cartouche à ondulations, ainsi que les belles cariatides qui ornent les jambages et, au sommet du manteau, le traditionnel cartouche découpé et boursouflé.

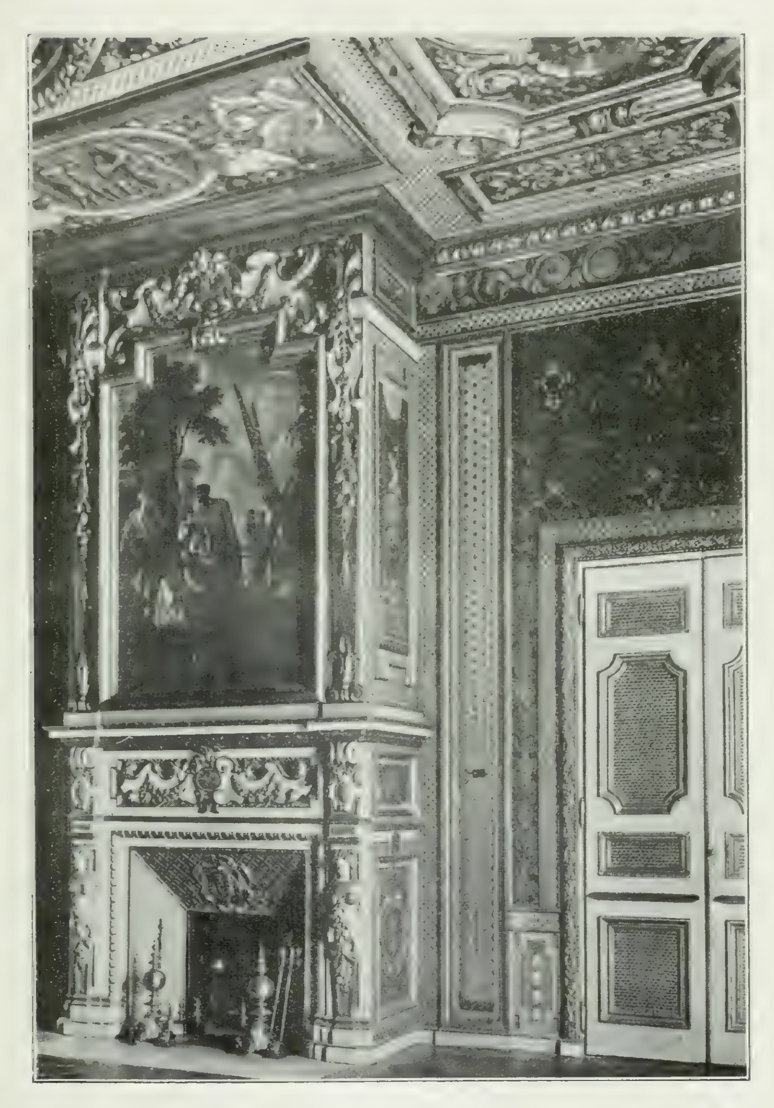
La rampe droite domine pour les escaliers intérieurs



Château de Cormatin (Saône-et-Loire).



Château de Pont-sur-Seine (Aube), par Lemuet (1630).



Grand salon, à l'ancien évêché de Lisieux. *Photo M. H.*

et ce n'est qu'exceptionnellement qu'on rencontre les escaliers à vis. Très nombreux sont les escaliers en bois, avec rampes à balustres, dont un spécimen est reproduit

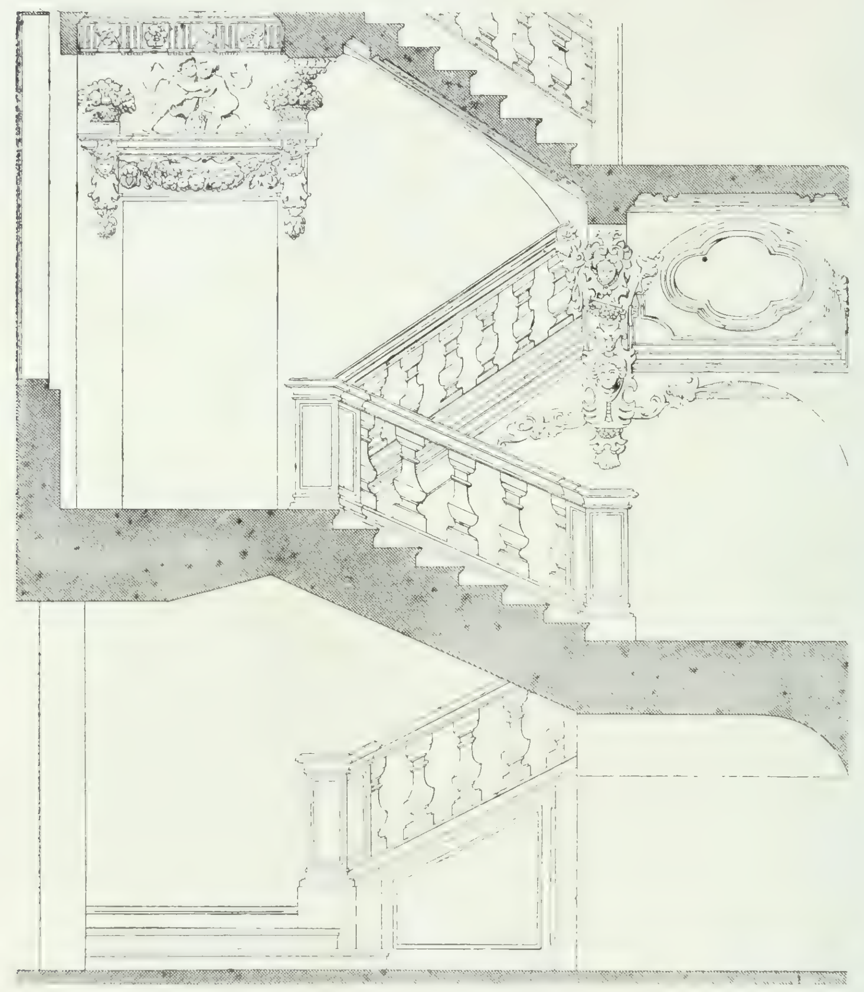


Fig. 14. — Escalier d'une maison de la rue du Coq, à Paris.

ici (fig. 14). C'est d'escaliers de ce genre que sont pourvus la plupart des hôtels de la place des Vosges et de l'île Saint-Louis, à Paris. La matière employée pour les escaliers est le plus souvent le bois, mais quelquefois aussi

la pierre, notamment aux escaliers des châteaux. Quant aux rampes en ferronnerie, elles sont à cette époque tout à fait exceptionnelles.

Des *crossettes* ornent généralement les portes intérieures, c'est-à-dire que la partie supérieure du chambranle est à angles rentrants, décorés d'un ornement en forme de croissant (pl. XIII). Les plus belles portes sculptées sont sans doute celles du vestibule du Fer-à-cheval, au palais de Fontainebleau (fig. 15). Œuvres de *Gobert*, ces portes témoignent d'une fermeté de main extraordinaire. Le grand cartouche, avec son trophée d'armes surmonté d'un casque, la tête d'Hercule, tous ces motifs présentent un contour si net et la facture en est si puissante qu'on serait tenté de les attribuer à une autre époque, si l'on n'en connaissait exactement la date d'exécution.



Fig. 15. — Porte du vestibule du Fer-à-cheval, au palais de Fontainebleau.

Chapitre X

LA DÉCORATION PEINTE

La peinture joue un rôle important dans la décoration des intérieurs du style Louis XIII. Souvent les lambris apparaissent couverts de petits panneaux contenant un paysage, un vase de fleurs ou un bouquet. Telles sont les

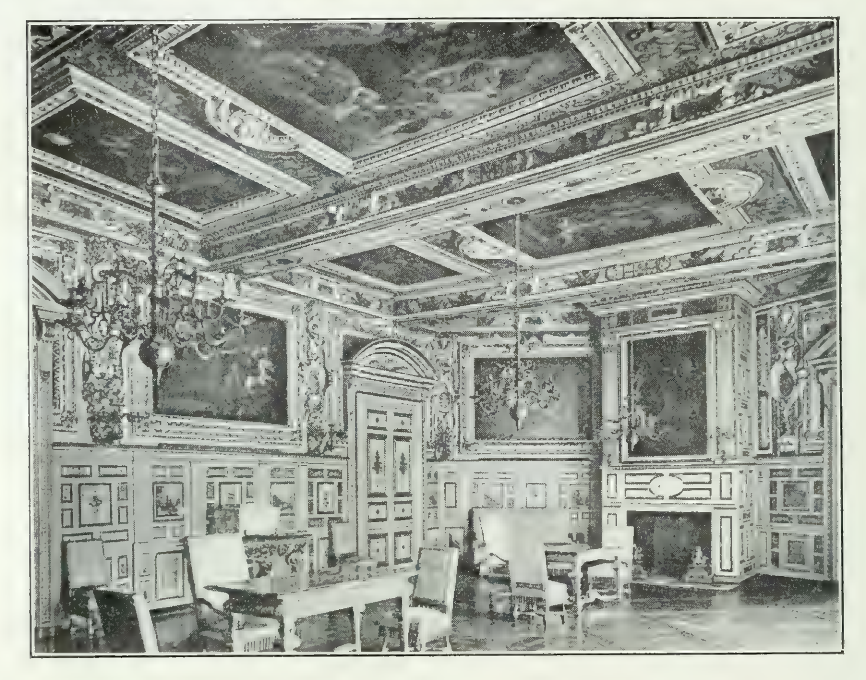


Fig. 16. — Salon de Louis XIII, au palais de Fontainebleau.

décorations du château du Cheverny. Telles sont aussi celles du salon de Louis XIII, au palais de Fontainebleau (pl. XV et fig. 16) : là les fleurs ne sont point stylisées, mais copiées d'après nature. Ce salon, qui est, d'ailleurs, l'un des plus beaux du palais de Fontainebleau, peut être daté de 1606.

L'ensemble décoratif le plus riche de toute cette époque est incontestablement celui de la chapelle de la Sainte-Trinité (fig. 17), au palais de Fontainebleau. *Martin Fréminet*, qui en est l'auteur, y travailla de 1608 à 1615. La



Salon de Louis XIII, au palais de Fontainebleau. *Photo Pamard*

disposition générale, les grandes peintures qui ornent la voûte font déjà prévoir, toutes proportions gardées, la chapelle qui, plus tard, dans la seconde moitié du règne de Louis XIV, sera élevée au palais de Versailles.



Fig. 17. — Chapelle de la Sainte-Trinité, au palais de Fontainebleau.

Au-dessus du maître-autel, l'immense cartouche est accosté de deux figures ailées aux attitudes bizarres, agitées et prétentieuses. Le même motif se retrouve exactement, à Rome, aux façades de plusieurs édifices de style baroque. Il y a là un nouveau témoignage de l'influence

considérable que l'art italien exerçait en France au temps de Louis XIII. Ajoutons que Martin Fréminet avait fait un long séjour en Italie, où il s'était montré un admirateur passionné de Michel-Ange et de ses successeurs. La nef de la chapelle de la Sainte-Trinité est séparée des chapelles latérales par des clôtures en bois (fig. 17 et 18). Ces clôtures ajourées, ornées d'élégants balustres et accostées de beaux pilastres corinthiens, figurent parmi les plus remarquables productions de la décoration sous Louis XIII.



Fig. 18. — Clôture ajourée de la chapelle de la Sainte-Trinité, au palais de Fontainebleau.

Il y a lieu de mentionner également, à Paris, la galerie de l'ancien hôtel Tubeuf, rue Vivienne, aujourd'hui Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. La voûte de cette galerie est ornée de peintures en grisailles; mais la décoration en est demeurée inachevée.

Chapitre XI

LE MOBILIER

Le mobilier sous Louis XIII reste tributaire de l'étranger. A la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe, l'art de l'ébénisterie en France se trouvait en pleine décadence et les importations de Flandre, d'Allemagne et d'Italie étaient nombreuses. Henri IV, voulant réagir et créer un art français, ou, tout au moins, une fabrication nationale, installe au Louvre un groupe d'artisans du meuble : sculpteurs, menuisiers, tapissiers, etc.; mais ces artisans, pour la plupart, sont des étrangers ou des Français originaires des Flandres. Aussi le mobilier français garde-t-il longtemps l'empreinte d'influences étrangères, flamande, allemande ou italienne.

Les Sièges. — L'une des caractéristiques des sièges Louis XIII est l'importance qui y est donnée au *tournage*. Tous les pieds et les traverses d'entrejambe des fauteuils sont tournés. Ce sont tantôt des colonnes torses, c'est-à-dire en spirale (fig. 19), tantôt des balustres superposés, comme au fauteuil provenant du château d'Effiat (pl. XVI). A la rencontre des traverses d'entrejambe et des pieds on donnait au bois la forme d'un cube, dont on abattait les angles (pl. XVI). D'autre part, les sièges Louis XIII témoignent d'une recherche particulière de solidité dans la construction : c'est ainsi que les pieds de devant sont presque toujours reliés par une traverse, tantôt sans aucune décoration (pl. XVI et fig. 19), tantôt très large et très ornée (fig. 21).

La grande innovation de cette époque réside dans la façon de couvrir les sièges. Jusque-là on avait eu recours à une garniture mobile : désormais la garniture sera fixe. La couche de crin, maintenue par une toile solide, est recouverte de cuir très épais, fixé par de gros clous de cuivre dorés ou argentés (fig. 19 et 20). Ce cuir est, d'ordinaire, gaufré et doré (fig. 19); mais parfois aussi il est uni, et, sur la partie centrale du dossier, se voit un motif d'ornement, le plus souvent des armoiries, dorées au fer (fig. 20). Beaucoup de sièges également sont cou-

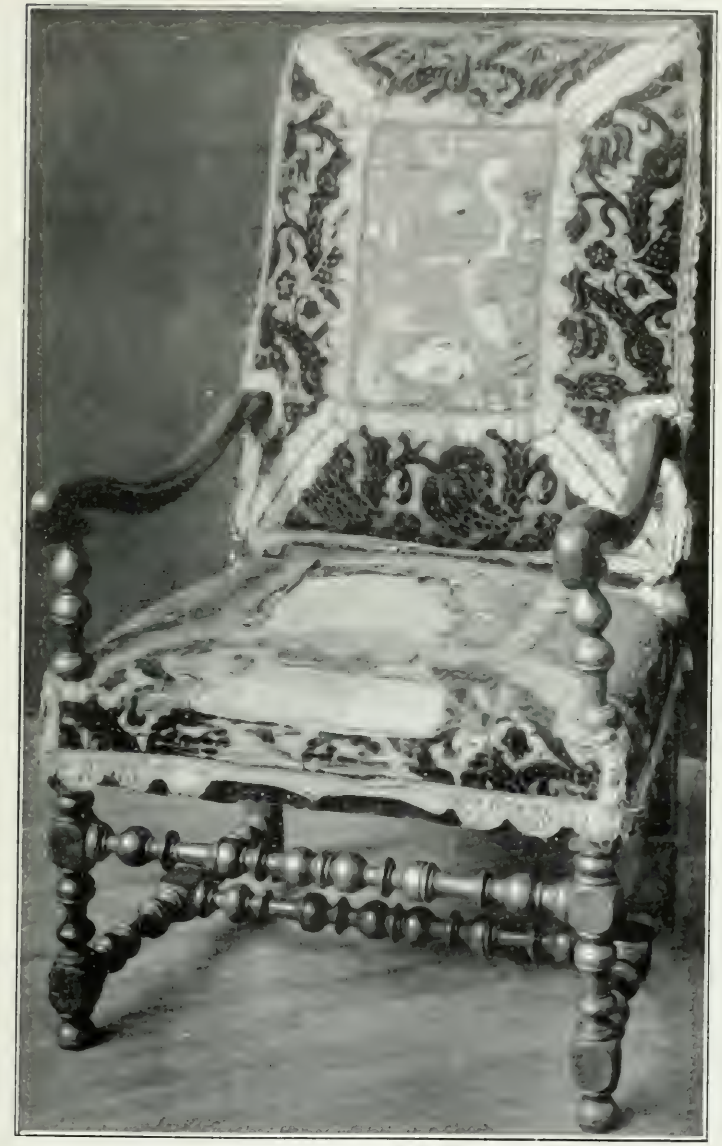


Photo Braun

Fauteuil provenant du château d'Effiat (Puy-de-Dôme).
Musée de Cluny, à Paris.

verts de velours ciselé cramoisi, en larges bandes, avec la partie centrale en soie rose, décorée de broderies d'application. Le fauteuil du maréchal d'Effiat (pl. XVI), au musée de Cluny, en est un exemple. Enfin, les



Photo Pamard.

Fig. 19. — Fauteuil de cuir gaufré.
Musée de Cluny, à Paris.

sièges peuvent encore être recouverts de soie, brodée ou soutachée, et de tapisserie à l'aiguille, dont les principaux motifs de décoration sont des fleurs naturelles sans aucune stylisation.

Le XVII siècle a connu, à coup sûr, les sièges cannés à haut dossier; mais, chose remarquable, on ne trouve

pas une seule fois ces sièges cannés représentés dans l'œuvre d'*Abraham Bosse* qui constitue le miroir le plus fidèle du mobilier et du costume sous Louis XIII. On n'y trouve pas, non plus, de sièges à haut dossier, ce qui



Fig. 20. — Chaise recouverte de cuir uni.

semblerait indiquer qu'ils n'étaient pas d'un usage courant. Cependant, les sièges provenant de l'hôtel Tubeuf et conservés à la bibliothèque de l'Institut, à Paris, sont à très haut dossier. Le Musée du Louvre possède également un grand fauteuil canné à haut dossier (fig. 21) ; mais la décoration et les sculptures de ce fauteuil paraissent dénoter un travail flamand.

Il y a lieu enfin de remarquer que la hauteur du siège, depuis le sol jusqu'à la naissance du dossier, se modifie. Alors que cette hauteur avait été de 50 à 55 centimètres à l'époque de la Renaissance, elle passe à 45 centimètres

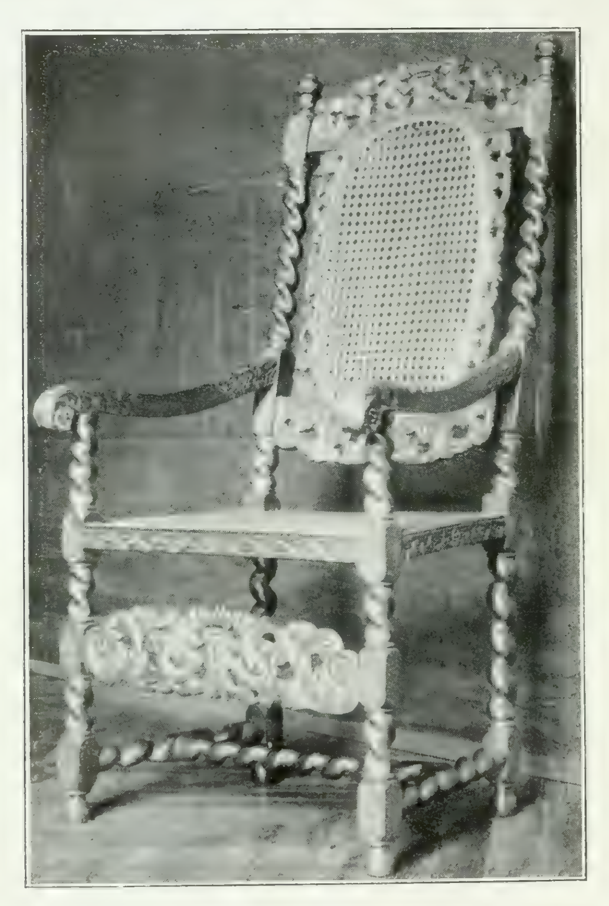


Photo Olivier.

Fig. 21. — Fauteuil à haut dossier.
Musée du Louvre.

environ sous Louis XIII. Ce sera la hauteur adoptée durant les XVIIe et XVIIIe siècles.

Un des bois les plus employés pour la fabrication des sièges, à cette époque, est le noyer, qui généralement est ciré. Comme au siècle précédent, les assemblages se font à tenons, mortaises et chevilles.

Les Meubles. — En 1608 on relève, pour la première fois, semble-t-il, l'expression de *menuisier en ébeine et faiseur de Cabinets du roi*. En réalité, l'ébène avait été employée dès le premier quart du XVIe siècle. Vers la fin de ce siècle et au début du siècle suivant fut inauguré le procédé dit du *placage*, procédé qui durera jusqu'à nos jours [1] et qui consiste à coller des feuilles de bois très minces, généralement d'ébène, d'environ un millimètre d'épaisseur, sur un bâtis en chêne ou en noyer, dont la surface est absolument plane.

C'est également à cette époque que commence la vogue des meubles appelés *Cabinets*. Tout d'abord, à la fin du XVIe siècle, ce ne sont que des sortes de coffrets ou casiers portatifs à tiroirs et enrichis d'incrustations, que l'on pose sur une table. Mais bientôt, dès le début du XVIIe siècle, les Cabinets deviennent des meubles à deux corps, dont la partie supérieure, plus large que haute, est supportée par des colonnettes en bois d'ébène massif ou parfois en poirier noirci. Un spécimen de ces meubles, un grand et beau Cabinet (fig. 22), est conservé au palais de Fontainebleau.

Les sculptures des Cabinets sont, en général, à faible relief; et les moulures peu saillantes qui encadrent ces sculptures sont ondulées et collées sur le bâtis.

Souvent la partie supérieure est décorée de pilastres cannelés, au droit des colonnettes de support, et, entre ces pilastres, se voient des niches contenant des statuettes (fig. 22). D'une façon générale, l'exubérance de l'ornementation paraît toute flamande. Les colonnettes sont souvent copiées sur les colonnes dites à tambour ou à bagues, imaginées, à l'époque de la Renaissance, par *Philibert Delorme* pour la façade des Tuileries et employées également par *Salomon de Brosse* au palais du Luxembourg (pl. IX et fig. 22).

Le Musée de Cluny conserve le fameux Cabinet du maréchal de Créqui. Ce joli meuble est entièrement

---

(1) Le placage des meubles, imaginé à la fin du XVIe siècle, a duré jusqu'au XIXe siècle ; et ce n'est guère que vers 1840 que le contre-placage fut inventé. (Voir: le *Style Empire*, 10e volume de la *Grammaire des styles*.)

recouvert d'une marqueterie de cuivre, d'écaille et d'étain. On sait quelle devait être sous Louis XIV la vogue de cette ornementation pratiquée avec un art incomparable par le célèbre ébéniste *André Boulle* (1642-1732).

Quelquefois, les armoires sont à deux corps, avec un



Fig. 22. — **Cabinet.**
Palais de Fontainebleau.

fronton inspiré des églises du style baroque flamand et un soubassement décoré de cartouches à enroulements. Une armoire du palais de Fontainebleau (fig. 23) nous en offre un exemple intéressant.

Les tables Louis XIII ne présentent rien de particulier; elles reposent d'ordinaire sur des pieds tors.

A cette époque, les appareils d'éclairage les plus recherchés sont les lustres flamands, en argent ou en cuivre, terminés par une grosse boule à leur

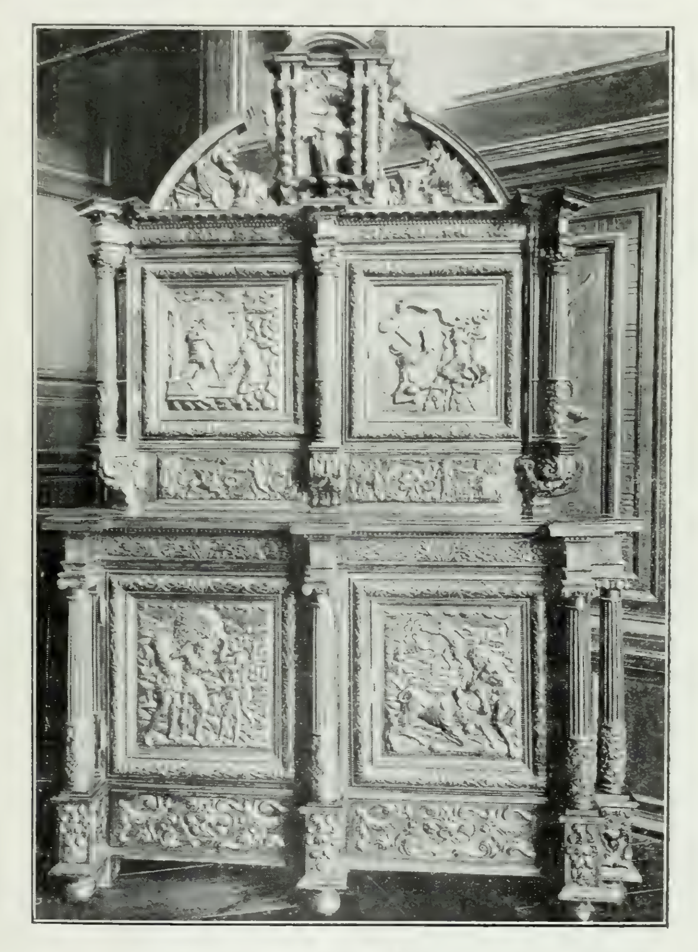


Fig. 23. — Armoire à deux corps.
Palais de Fontainebleau.

partie inférieure (fig. 16). Les lustres en bois dorés, dits *chandeliers suspendus*, font alors leur apparition ; mais on ne les emploie guère que dans les cérémonies. Les lustres en cristal sont, au contraire, d'un usage assez fréquent.

Chapitre XII

LA TAPISSERIE

Vers l'an 1600, Henri IV installait, à Paris, dans l'atelier des teinturiers de la famille des Gobelins, au faubourg Saint-Marcel, deux artistes flamands réputés pour leur talent dans l'art de la tapisserie. En même temps, il subventionnait plusieurs autres ateliers, notamment celui de la grande galerie du Louvre, auquel on doit la belle suite des tentures de l'Ancien Testament, d'après les cartons du peintre *Simon Vouet* (pl. XVII). Cette suite est un modèle d'art décoratif et compte parmi les chefs-d'œuvre de la tapisserie. En 1615, fut installée, à Chaillot, la manufacture dite de la Savonnerie pour la fabrication des tapis dans le style persan. Le dessin des tapisseries sous Louis XIII est plus précis et plus sûr qu'au XVIe siècle, les groupes sont habilement répartis; mais ce qui caractérise plus spécialement ces tapisseries, ce sont les belles bordures qui les encadrent (pl. XVII). *Henri Lerambert*, *Toussaint Dubreuil*, *Ambroise Dubois*, *Rubens* comptent parmi les meilleurs auteurs de cartons des tapisseries de cette période.



Moïse sauvé des eaux, tapisserie, d'après les cartons de Simon Vouet.
Musée du Louvre.

Chapitre XIII

LA PEINTURE

Plus encore que l'architecture et que la décoration intérieure, la peinture subit sous Louis XIII l'influence de l'Italie et de la Flandre ; et cela est d'autant moins surprenant que la Renaissance ne lui avait légué, pour ainsi dire, ni école, ni théorie, ni doctrine. L'influence italienne sur la peinture, au temps de Louis XIII, est beaucoup plus sensible que l'influence flamande, malgré le séjour de quatre ans que fit *Rubens* en France.

On peut classer les peintres du style Louis XIII en trois grandes catégories : 1° ceux qui subissent l'influence de l'art italien, *Vouet*, *Le Sueur*, *Poussin*, *Le Lorrain* ; 2° ceux qui représentent l'influence flamande, *Philippe de Champaigne* ; 3° les peintres de genre, les frères *Le Nain*.

Parmi les premiers en date qui se sont inspirés de la peinture italienne, il convient de citer *Simon Vouet* (1590-1649) et *François Perrier* (1590-1656). L'un et l'autre sont plutôt décorateurs que peintres et leur talent facile manque d'émotion et de profondeur. C'est à Vouet ou à ses élèves qu'est attribuée la décoration du salon et de l'Oratoire de la duchesse de La Meilleraye (pl. XIX et XX), à la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris. Le Musée du Louvre possède de cet artiste plusieurs tableaux, entre autres l'*Allegorie à la richesse*. C'est à la Banque de France, ancien hôtel de La Vrillière, qu'on trouvera l'œuvre la plus importante de François Perrier.

Eustache Le Sueur (1616-1655), élève de Simon Vouet, a les qualités et les défauts de son maître ; mais son coloris est fade. Au Musée du Louvre se voient les vingt-deux tableaux de Le Sueur représentant des scènes de la vie de saint Bruno.

Le plus illustre et le meilleur peintre parmi les italianisants est sans doute *Nicolas Poussin* (1594-1665). Ayant vécu quarante années à Rome, Poussin demeure toujours imprégné de l'art antique et de sa mythologie.

C'est lui qui a créé le paysage historique. On l'a surnommé parfois, avec raison, le philosophe de la peinture. Ce qui a fait surtout la renommée de Poussin, c'est le rythme particulier qu'il donne à ses œuvres ; il a le secret des gestes harmonieux, des nobles attitudes qui font songer à la belle époque de la sculpture grecque. L'harmonie de ses compositions s'allie admirablement à l'harmonie de sa palette, volontairement formée de tons éteints. Il se dégage des tableaux de cet artiste une impression de mélancolie sereine qu'on ne rencontre chez aucun autre peintre. On a critiqué son manque de vérité et d'observation. On lui a reproché également d'être resté dans le monde abstrait des allégories ; mais il ne faut pas oublier que Poussin, comme beaucoup d'idéalistes, ne méprise pas la vie : il l'ignore. C'est pour cela, d'ailleurs, que l'art de Poussin, art plein de finesse et de subtilité, n'est pas accessible à tous. Le nombre de ses œuvres est considérable et la plupart des musées d'Europe en possèdent. Le Musée du Louvre notamment conserve son fameux tableau des *Bergers d'Arcadie*.

Bien qu'il n'ait pas eu d'élèves, Poussin a exercé une influence certaine sur *Claude Gellée*, dit *Le Lorrain* (1600-1682), dont les paysages ensoleillés, avec leurs larges perspectives, sont des visions de rêves. La série de ses *Ports de mer* eût suffi à établir sa réputation. On admire au Musée du Louvre son *Débarquement de Cléopâtre*. Le reproche qu'on lui a fait de manquer de naturel et de rechercher l'effet théâtral n'est pas tout-à-fait immérité.

L'influence flamande sur la peinture française au temps de Louis XIII est représentée par *Philippe de Champaigne* (1602-1674), qui est certainement l'un des plus grands portraitistes de tous les temps. Ses œuvres ont un accent particulier de vérité et dénotent une extrême habileté d'exécution. Les caractères de l'art flamand s'y distinguent sans peine. On pourra s'en rendre compte en contemplant au Musée du Louvre ses portraits de Louis XIII, de Richelieu, des échevins de Paris, etc.

Puisque nous parlons des portraitistes, nous ne pouvons omettre de citer le nom de *Sébastien Bourdon* (1616-

1671), un méridional qui peint avec fougue, mais aussi quelquefois avec une trop grande facilité. Cet artiste a, d'ailleurs, abordé tous les genres. L'une de ses meilleures œuvres est son portrait de Nicolas Fouquet au Musée de Versailles.

La peinture de genre est représentée par les trois frères *Le Nain*, originaires de Laon, qui se sont spécialisés dans les tableaux de mœurs et la représentation de scènes rustiques. Autant les artistes hollandais témoignent dans leurs peintures de mœurs d'une franche et joyeuse bonhomie, autant les tableaux des frères Le Nain sont empreints de mélancolie et même de tristesse. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner au Musée du Louvre leur *Forgeron* et leur *Repas des paysans*.

Une simple mention doit être faite de *Jacques Callot* (1593-1635), qui fut plutôt dessinateur et graveur que peintre. On connaît ses estampes d'un si amusant réalisme et burinées avec une verve si mordante.

Un autre graveur qui mérite l'attention est *Abraham Bosse* (1602-1676). S'il n'a pas toute l'originalité de Callot, son œuvre présente, en revanche, un intérêt documentaire de premier ordre pour tout ce qui concerne le costume et le mobilier de l'époque de Louis XIII.

Il nous reste à dire un mot de la peinture flamande à cette époque : les plus brillants représentants en sont *Rubens* et *Van Dyck*.

Pierre-Paul Rubens (1577-1640), dont l'œuvre immense est connue de tous, occupe une des premières places dans l'histoire de l'art. On a tout dit du génie de Rubens, qui s'est exercé dans tous les genres avec un égal bonheur et dont la palette claire et légère est d'un éclat incomparable. On considère comme son chef-d'œuvre la *Descente de croix*, à la cathédrale d'Anvers; mais on serait peut-être en droit de lui préférer le *Coup de lance*, conservé au musée de la même ville.

En 1622, Marie de Médicis mandait Rubens à Paris et le chargeait de décorer deux galeries du palais du Luxembourg. Le Musée du Louvre a recueilli les tableaux qui ornaient cette galerie. L'artiste y a prodigué toutes les

ressources de sa palette éblouissante et de sa science de la composition.

Quelle a été exactement l'influence de Rubens sur le mouvement artistique dans notre pays durant son séjour de quatre années à Paris? La question n'est pas facile à résoudre. En ce qui concerne la peinture, son influence a été, semble-t-il, à peu près nulle ; et ce n'est que beaucoup plus tard, sous Louis XIV, que son œuvre suscitera des discussions passionnées. En ce qui concerne l'architecture et la décoration, on lui a attribué, sans raisons suffisantes, les succès qu'obtint alors le style baroque flamand.

Parmi les émules de Rubens, il y a lieu de citer *Jacob Jordaëns* (1593-1678), et surtout son élève *Antoine Van Dyck* (1599-1641), qui, dans l'exécution des portraits, surpassera son maître. Au Louvre, on admire le *Charles Ier à la chasse*, qui est peut-être son chef-d'œuvre.

Pour terminer cette étude de l'art pictural flamand, ajoutons que la peinture de genre est représentée par *David Téniers* (1610-1690), dont tout le monde connaît les scènes villageoises débordantes de fantaisie et de gaieté.

Nous n'avons parlé que des artistes flamands ; mais, à la même époque, la peinture hollandaise brille d'un vif éclat avec *Rembrandt* (1606-1669), le maître incontesté du clair-obscur et des ombres transparentes, avec *Franz Halz* (1580-1666), le portraitiste incomparable, avec le peintre de genre *Adrien Van Ostade*, avec les paysagistes *Jacob Ruysdaël* et *Hobbema*.

Chapitre XIV

LA SCULPTURE

La sculpture au temps de Louis XIII n'offre pas sans doute le même intérêt que la peinture. Comme les peintres, les sculpteurs subissent l'influence de l'art italien; mais ils ne cherchent point à plagier l'antique et il faut leur reconnaître le mérite de la sincérité. Une innovation est alors le buste-portrait, dont la mode était grande en Italie. C'est à

cette époque que, pour la première fois, on élève sur les voies publiques des statues royales.

Sous le règne de Henri IV, quelques noms méritent de n'être pas oubliés : ce sont ceux de *Pierre Biard* (1559-1609), à qui l'on attribue le curieux jubé ajouré de l'église Saint-Étienne-du-Mont, à Paris, de *Barthélemy Prieur*, dont le musée de Versailles conserve la statue de Marie de Barbançon-Cany, et des frères *Lheureux*. On doit à ces derniers la sculpture ornementale des frises de la galerie du Louvre en bordure de la Seine.

Les trois plus illustres représentants de l'art sculptural sous le règne de Louis XIII ont été *Simon Guillain*, *Jacques Sarrazin* et *François Anguier* ; mais d'autres noms sont aussi à retenir.

Simon Guillain (1581-1658) est l'auteur du monument du Pont-au-Change, actuellement au Musée du Louvre. L'artiste y a représenté avec une majesté un peu lourde, mais non sans grandeur, Louis XIII, Anne d'Autriche et le Dauphin.

Jacques Sarrazin (1590-1660), nous a laissé le mausolée de Henri prince de Condé, aujourd'hui dans la chapelle du château de Chantilly. Ses belles cariatides du pavillon de l'Horloge, dans la cour du Louvre, l'ont rendu célèbre.

François Anguier (1604-1669), qu'il ne faut pas confondre avec son frère Michel Anguier, auteur des bas-reliefs de la porte Saint-Denis, fit surtout des mausolées. Le mausolée de la famille de Longueville se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre ; un autre mausolée, celui du duc de Montmorency, est conservé dans la chapelle du lycée de Moulins.

Pierre de Francheville (1554-1630) est l'auteur des bas-reliefs qui ornaient la statue équestre de Henri IV sur le Pont-Neuf. On peut voir au Musée du Louvre sa belle statue d'Orphée.

Jean Warin (1604-1692) a été surtout un graveur de médailles: mais il nous a laissé aussi quelques bustes où il montre une grande précision et une minutie de médailleur. Plusieurs œuvres remarquables nous sont restées

de Jean Warin, notamment un beau buste du cardinal de Richelieu à la Bibliothèque Mazarine, à Paris, et un buste de Louis XIII au Musée du Louvre.

Chapitre XV

LA TRANSITION DU STYLE LOUIS XIII AU STYLE LOUIS XIV

A la fin du règne de Louis XIII, mort en 1643, apparaissent les premières manifestations du style Louis XIV dans l'architecture, la décoration intérieure et le mobilier. L'ornementation reste encore Louis XIII ; mais la composition générale est déjà Louis XIV.

L'Architecture. — C'est l'œuvre de l'architecte *François Mansart* qui représente le mieux l'époque de transition du style Louis XIII au style Louis XIV.

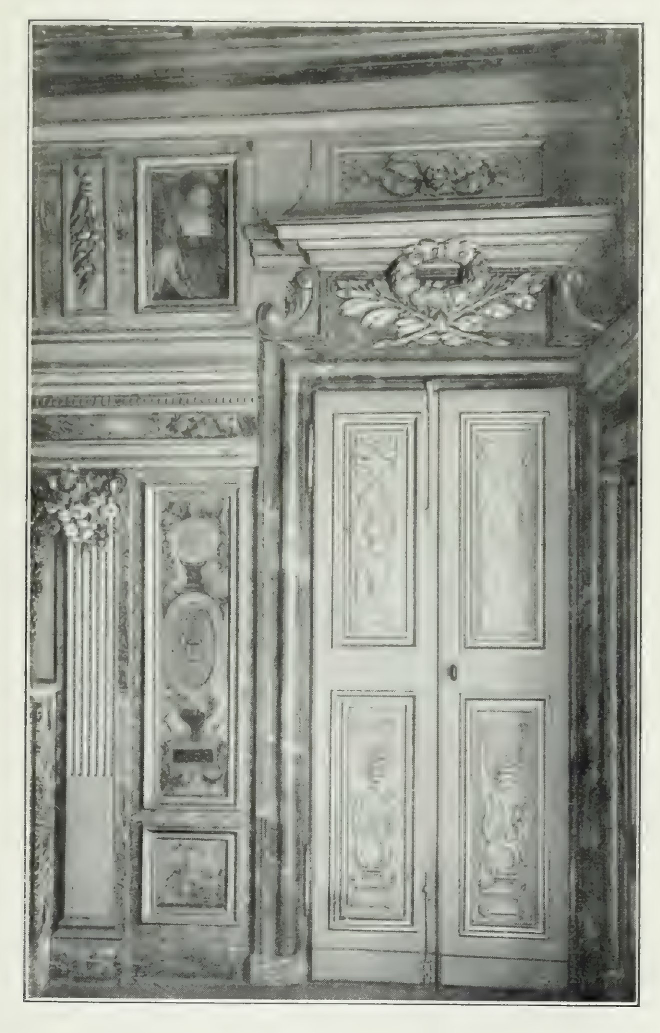
Vers 1640, Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, chargeait François Mansart d'élever l'aile du château de Blois qui se trouve au fond de la cour. Le projet prévoyait la destruction complète de la splendide façade de François Ier, ainsi que de celle de Louis XII. Fort heureusement, les fonds manquèrent et ces deux chefs-d'œuvre furent épargnés. La sculpture ornementale de cet édifice est encore purement Louis XIII (pl. XVIII). On voit au fronton le traditionnel cartouche à gros enroulements et les branches de palmier, à la porte centrale les draperies en guirlande Mais l'ensemble de la composition est empreint d'une majesté inconnue jusque-là et d'un sentiment tout nouveau des proportions qui annonce déjà le style Louis XIV (1).

Un autre exemple de l'architecture de transition nous est fourni par la chapelle des Visitandines, aujourd'hui Temple Sainte-Marie, au n° 17 de la rue Saint-Antoine, à

(1). On trouvera la description d'autres édifices portant les caractères de la transition du style Louis XIII au style Louis XIV, mais édifiés au début du règne de Louis XIV, dans le *Style Louis XIV*, 7e vol. de la *Grammaire des styles.*



Aile du château de Blois
construite par François Mansart pour Gaston d'Orléans.



Oratoire de la duchesse de La Meilleraye.
Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris.

Paris. Ce très intéressant monument, construit par François Mansart en 1632, n'est pas connu comme il devrait l'être. On y trouvera les éléments décoratifs du style Louis XIII, mais traités avec une liberté qui indique l'évolution.

La Décoration. — La décoration intérieure de l'époque de transition présente le même mélange d'éléments Louis XIII et d'éléments Louis XIV.

Dans l'ancien palais du Grand-Maître de l'artillerie de France, aujourd'hui Bibliothèque de l'Arsenal, deux pièces fort intéressantes datent de cette époque. L'une est l'Oratoire de la duchesse de La Meilleraye (pl. XIX), qui fut commencé, pense-t-on, en 1638. On en attribue les peintures à *Simon Vouet* et à ses élèves. Les éléments décoratifs Louis XIII sont les deux branches de laurier et la grosse couronne au-dessus de la porte, ainsi que le décrochement à *crossettes* du chambranle. Quant aux éléments de style Louis XIV, ce sont des pilastres ioniques cannelés et le chambranle de la porte, qui est d'une grosseur très caractéristique et dont le modèle fut généralement adopté durant la première période du règne de Louis XIV.

L'autre pièce décorée à la même époque et dans le même caractère est le salon de la duchesse de La Meilleraye, désigné à tort sous le nom de Cabinet de Sully. On remarquera dans cette décoration (pl. XX) la lourde couronne qui orne le haut du manteau de la cheminée, motif qui accuse encore le style Louis XIII, tandis que les chutes de grosses touffes de laurier, de chaque côté de la cheminée, sont déjà du style Louis XIV. Ces grosses touffes, on les retrouvera plus tard dans plusieurs pièces du château de Versailles. Notons également le timide emploi des glaces au-dessus de la cheminée.

Il est bien d'autres décorations qui appartiennent à cette époque de transition. On peut citer, par exemple, le bel escalier du château de Blois, dans l'aile construtie pour Gaston d'Orléans, le grand salon de l'hôtel Sully, rue Saint-Antoine, à Paris, la salle d'audience du tribunal de commerce d'Alençon et les salles du Palais de justice de Rennes



Photo Giraudon

Salon de la duchesse de La Meilleraye.
Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris.

Le Mobilier. — Il ne nous reste qu'un petit nombre de spécimens de meubles appartenant à cette époque de transition. Le Musée des Arts décoratifs, à Paris, en conserve pourtant un intéressant spécimen : c'est un fauteuil (fig. 24), qui peut donner lieu à plusieurs observations. D'abord, la traverse d'assemblage, reliant d'ordinaire les deux pieds de devant des sièges Louis XIII (pl. XVI et fig. 19 et 20), a disparu. D'autre part, les supports des accotoirs sont en forme de consoles renversées : nous retrouverons cette disposition appliquée à la plupart des sièges Louis XIV. Enfin, le rôle du tournage, si en honneur sous Louis XIII, est très atténué ; l'ornementation sculptée le recouvre presque entièrement. Ce qui subsiste du style Louis XIII dans ce siège, ce sont les cubes qu'on remarquera à la base des pieds et au milieu des traverses reliant ces pieds entre eux.



Photo N. D.

Fig. 24 — Fauteuil de l'époque de transition. Musée des Arts décoratifs, à Paris.

CONCLUSION DU SIXIÈME VOLUME DE LA "GRAMMAIRE DES STYLES"

Le style Louis XIII, comme on a pu s'en rendre compte, est un des styles les plus complexes. La fin de la Renaissance, qui a été, en somme, une période d'anarchie et de désordre, ne lui avait légué aucune tradition. C'est pour cela que les artistes ont tant de peine à se défendre contre les influences étrangères. Tantôt le style Louis XIII subit la domination de l'Italie, tantôt ce sont les Flandres qui l'emportent. Cependant, l'existence d'un style national est indéniable. Ce style est caractérisé par une ornementation très sobre, par de hautes toitures, par un emploi très heureux de la brique avec chaînes de pierres.

A la fin de la période Louis XIII, on constate une interprétation nouvelle de l'art antique, une noblesse dans les proportions, une certaine majesté qui annoncent l'époque du grand roi. On verra dans le volume suivant quel merveilleux parti les artistes, au temps de Louis XIV, ont su tirer de l'étude de l'Antiquité classique.

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE DE J. DUMOULIN, PARIS

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LE STYLE LOUIS XIV

60 ILLUSTRATIONS



PARIS
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LE STYLE LOUIS XIV

LA GRAMMAIRE DES STYLES

Cette collection a pour but de présenter au public sous une forme nouvelle une série de Précis sur l'Histoire de l'Art.

La juxtaposition de l'illustration et d'un texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des Styles et d'en suivre l'évolution.

Déjà parus :

L'ART GREC ET L'ART ROMAIN
L'ART ROMAN
L'ART GOTHIQUE
LA RENAISSANCE ITALIENNE
LA RENAISSANCE FRANÇAISE
LE STYLE LOUIS XIII

Paraîtront successivement :

LE STYLE LOUIS XV
LE STYLE LOUIS XVI
LE STYLE EMPIRE

L'ART ÉGYPTIEN — L'ART JAPONAIS
L'ART CHINOIS — L'ART INDIEN
L'ART MUSULMAN

LA GRAMMAIRE DES STYLES

COLLECTION DE PRÉCIS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

HENRY MARTIN

Archiviste-Paléographe — Administrateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal

LE STYLE LOUIS XIV

OUVRAGE ORNÉ DE 27 FIGURES DANS LE TEXTE, DE 17 PLANCHES HORS TEXTE AVEC 29 DOCUMENTS



PARIS (VIe)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

LE STYLE LOUIS XIV

Chapitre Premier

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Il n'y a point lieu de s'étonner que les plus belles périodes de l'histoire de l'art aient toujours coïncidé, sauf de très rares exceptions, avec les époques de prospérité nationale. Le règne de Louis XIV en est un nouvel exemple.

A la majorité de ce monarque, la France est l'État le plus puissant et le plus peuplé de l'Europe ; son industrie et son commerce sont florissants. La société française est la plus raffinée. C'est à juste titre qu'on a appelé le règne de Louis XIV le Grand Siècle.

Les caractères généraux du style Louis XIV peuvent se ramener à trois : l'unité, la majesté et la distinction.

Unité. — Voulant avoir un style qui porte la marque de son règne, Louis XIV charge son ministre Colbert d'exercer un contrôle sur l'art français. Travailleur infatigable, merveilleux organisateur, Colbert crée les différentes Académies : Académie d'architecture, Académie française de Rome, Académie royale de peinture et de sculpture, qui ont le monopole de l'enseignement. Il s'adjoint le peintre *Charles Le Brun*, qui devient le dictateur de l'art français et préside à la plupart des grands travaux exécutés à cette époque.

La fondation des Académies, qu'on a tant critiquée, a eu pour résultat une véritable Renaissance de l'art français. La discipline imposée aux artistes a été blâmée, on l'a jugée trop étroite ; mais elle a permis de grouper des talents jeunes et pleins d'ardeur, de leur communiquer

une fièvre de travail au service du roi. L'art, qui, sous Louis XIII, n'avait eu ni directive, ni protection, ni encouragement, reçoit en quelque sorte ses lettres de noblesse avec les académies.

Toute une pléiade d'artistes, sculpteurs, peintres, orfèvres, ciseleurs, tapissiers, ébénistes travaillent sous les ordres de *Charles Le Brun*. C'est lui qui a fourni les modèles et projets d'un nombre considérable de travaux de décoration de tous genres. Il en est résulté un style d'une remarquable unité. On a reproché à Louis XIV d'avoir tué la liberté de l'art en organisant un art officiel et national. Ce reproche fût-il fondé, on ne peut que louer le résultat obtenu et admirer les œuvres d'une unité et d'une harmonie incomparables que ce style nous a laissées.

Majesté. — Le style Louis XIV est un des plus majestueux qui soient au monde. Cette majesté provient aussi bien de l'ampleur des compositions que de l'échelle adoptée qui est souvent colossale. La colonnade du Louvre, l'Orangerie de Versailles semblent avoir été bâties par des géants et pour des géants. Les dimensions des édifices sont souvent titanesques : le château de Versailles se développe du côté des jardins sur une longueur de 670 mètres, la galerie des Glaces, à Versailles, a 73 mètres de longueur. La majesté du style Louis XIV provient aussi du sens de l'harmonie et d'un sentiment particulier de la beauté, sentiment qui est empreint d'ordre et de mesure.

Distinction. — Le style Louis XIV est d'une distinction suprême. Cette distinction résulte sans doute de la pureté des profils et de l'élégance des proportions, mais aussi de l'extrême sobriété de l'ornementation dans les façades. La place Vendôme, à Paris, en est un exemple frappant : la décoration y est strictement limitée à quelques mascarons à la clef des arcs, à quelques balcons de ferronnerie (fig. 4). Il y a là une sûreté de goût, un sentiment de la mesure inauguré sous Louis XIV et qu'on retrouvera dans les styles Louis XV et Louis XVI.

De même la décoration intérieure, malgré son luxe extrême, n'est jamais surchargée et conserve toujours un caractère particulier de distinction. On a parfois taxé de lourdeur la richesse de cette décoration : en réalité, cette lourdeur n'est que de la puissance. Les thèmes décoratifs se développent majestueux, harmonieux et puissants ; ils rappellent l'harmonie, la majesté et la puissance d'une page de Bossuet. Un autre témoignage de la distinction du style Louis XIV nous est fourni par le contraste frappant qu'on observe entre la somptuosité des intérieurs et l'extrême simplicité des façades. Ne pas afficher sa richesse à l'extérieur, mais réserver le luxe pour l'intimité, sont autant de preuves de la distinction et du bon goût de cette époque.

C'est le château de Versailles qui exprime avec le plus d'éloquence la noblesse et la distinction du style Louis XIV : noblesse des perspectives qui se prolongent à l'infini, noblesse des parterres d'eau où se reflètent les façades du château et les élégantes figures de bronze, distinction suprême de l'architecture. C'est à l'automne, quand les arbres ont revêtu leur parure de pourpre et de jaune rouillé, qu'on se rend le mieux compte de la distinction et de la noblesse de cet ensemble, unique au monde, formé par le château et son cadre grandiose de jardins.

Il est enfin une qualité du style Louis XIV sur laquelle il y a lieu d'insister : cette qualité est l'originalité. On n'y observe aucun plagiat de l'architecture antique, et l'on chercherait en vain dans la Renaissance italienne ou dans l'art antique une façade qui puisse être comparée à la colonnade du Louvre ou aux façades du château de Versailles. Certes, on ne peut nier que la source à laquelle les artistes ont puisé soit l'art italien ; mais entre l'inspiration et le plagiat il y a un monde. Cette originalité, d'ailleurs, s'affirme non seulement dans l'architecture, mais aussi dans la décoration. Les moindres détails d'ornementation témoignent d'un très réel effort d'invention et présentent une originalité indiscutable.

Il ne faut pas oublier qu'au temps de Louis XIII l'art

français était entièrement sous la dépendance de la Flandre et de l'Italie ; ce n'est pas l'un des moindres mérites du style Louis XIV que de s'en être suffisamment affranchi pour créer un art national et bien français.

Les trois périodes. — On peut diviser le style Louis XIV en trois périodes. La première s'étend de 1643 à 1655 : c'est l'époque de transition. La seconde période va de 1656 à 1699 : c'est la période qui exprime le mieux le style Louis XIV avec toute sa richesse décorative. La troisième enfin (1699-1715) est caractérisée par une décoration plus légère et plus libre qui annonce le style de la Régence.

CHAPITRE II

PREMIÈRE PÉRIODE (1643-1655)

L'ARCHITECTURE ET LA DÉCORATION

L'architecture. — La première période, qui vit la transition du style Louis XIII au style Louis XIV, est caractérisée par l'emploi général des petits ordres et par une ornementation encore toute Louis XIII par sa lourdeur.

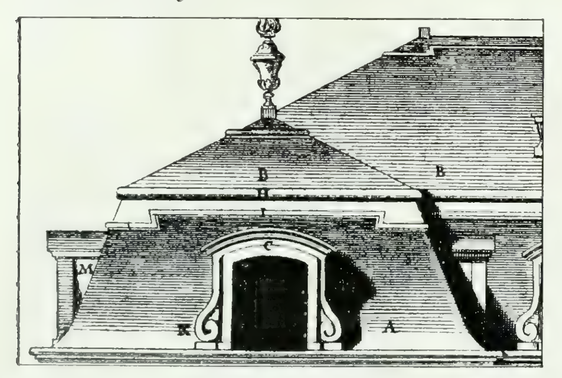
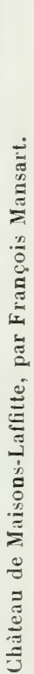


Fig. 1. — Toiture à la Mansart.

L'édifice le plus important sans doute de cette période est le château de Maisons-Laffitte (pl. I), œuvre de l'architecte *François Mansart*. Assurément les hautes toitures de ce monument, les détails de la sculpture ornementale, guirlandes de draperies au-dessus des niches et au-dessus de la porte, lourds pots-à-feu, branches de palmier, etc., le rattachent encore au style Louis XIII;



Château de Maisons-Laffitte, par François Mansart.

Photo M. H.

mais l'allure générale, l'ampleur de la composition indiquent déjà la naissance du style Louis XIV.

François Mansart passe pour être l'inventeur des toitures dites *à la Mansart*, composées de deux parties (fig. 1) : le comble A et le faux comble B très légèrement incliné. Ces toitures présentent l'avantage de rendre habitable l'étage des combles éclairées par des lucarnes.

Les principaux édifices de la première période sont : d'abord, le château de Maisons-Laffitte (1642-1651), dont il vient d'être parlé, et, à Paris, l'hôtel Lambert, quai d'Anjou, n° 1, l'hôtel Lauzun, également quai d'Anjou, n° 17, l'hôtel d'Aumont, rue de Jouy, n° 7, l'hôtel de Beauvais (1656), rue François-Miron, n° 68, le bureau des drapiers (1655), à l'hôtel Carnavalet.

La décoration intérieure. — Les nombreux hôtels construits à cette époque témoignent d'un réel progrès dans le confort. Pour la première fois les termes de salle à manger et de salon apparaissent dans les plans. Le salon est plutôt ce que nous nommerions aujourd'hui un hall : c'est une vaste pièce qui occupe la hauteur de deux étages.

La décoration intérieure de cette première période n'est pas exempte d'un peu de lourdeur : les chambranles des portes sont souvent composés de gros tores de feuilles de laurier, comme au Palais de justice de Rennes (pl. II).

D'autre part, l'inspiration de l'architecture antique se manifeste par l'emploi de pilastres cannelés (pl. II).

On peut citer parmi les principales décorations de cette époque celles du Palais de justice de Rennes (1655), qui sont l'œuvre de *Cormeau* et de *Laurent Magnier*, ainsi que celles du Tribunal de commerce d'Alençon. Mais Paris possède le plus grand nombre de décorations intérieures de cette première période, parmi lesquelles il y a lieu de mentionner celles de l'hôtel Sully, rue Saint-Antoine, n° 62, celles de la Bibliothèque de l'Arsenal [1] et

(1) Voir : *Le Style Louis XIII* (6e vol. de la *Grammaire des styles*).

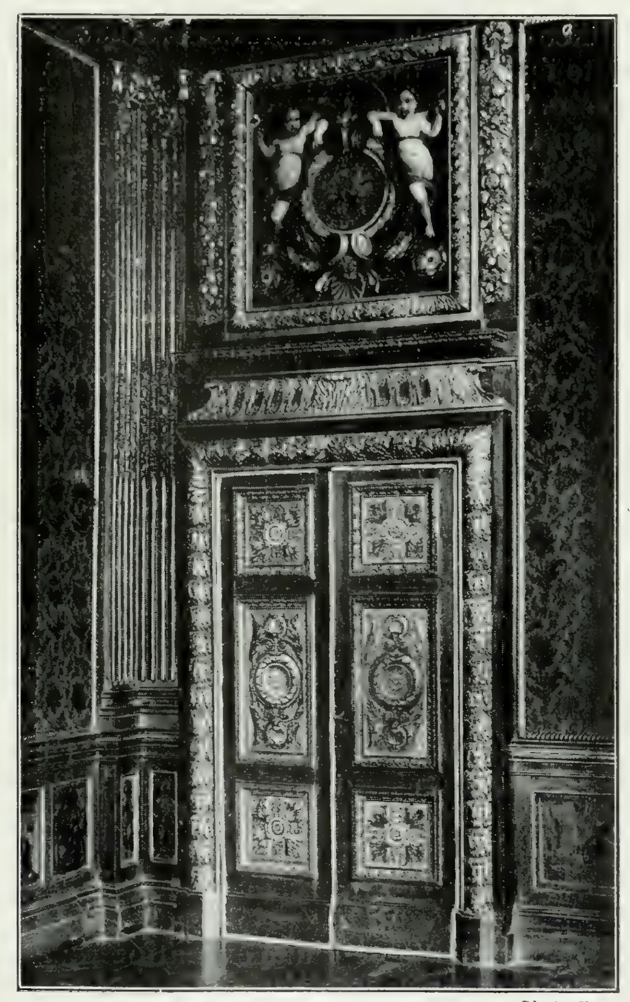


Photo N. D.

Palais de justice de Rennes.

celles de l'hôtel Lauzun. Cependant les deux hôtels les plus intéressants de cette époque sont peut-être l'hôtel Salé, 5, rue de Thorigny, et l'hôtel Lambert, quai d'Anjou. Ce dernier édifice contient l'ensemble décoratif le plus important de cette époque, avec les peintures de *Le Sueur* et celles de *Charles Le Brun* qui donna là le premier témoignage de son talent.

Chapitre III

DEUXIÈME PÉRIODE (1656-1699)
L'ARCHITECTURE

L'architecture civile. — La deuxième période représente le véritable style Louis XIV, caractérisé, en architecture, par une majesté grandiose, et, dans les intérieurs et le mobilier, par une grande richesse décorative.

C'est au cours de cette deuxième période qu'ont été élevés les édifices les plus importants : le château de Versailles, la colonnade du Louvre, la place Vendôme, le palais de l'Institut, les Invalides.

Le parti le plus généralement adopté consiste en un ordre colossal [1] reposant sur un haut soubassement : telles sont les façades de la place Vendôme, du palais de l'Institut, et la colonnade du Louvre.

La sculpture ornementale n'a plus la lourdeur de la première période ; elle est, en général, d'une exécution remarquable.

Parmi les éléments décoratifs les plus répandus durant cette période il faut citer les pots-à-feu (fig. 2). On les emploie pour orner l'étage des combles, tantôt en les faisant reposer directement sur la corniche, comme à Vaux-le-Vicomte ou au palais de l'Institut,

Fig. 2. — Pot-à-feu. Palais de l'Institut, à Paris.

[1] On appelle *ordre colossal* un ordre embrassant deux étages.



Château de Vaux-le-Vicomte (Seine-et-Marne).

tantôt en les posant sur la balustrade, comme au château de Versailles.

Le château de Vaux-le-Vicomte (Seine-et-Marne), qui nous est parvenu intact, inaugure le véritable style Louis XIV dans toute sa majesté. Pour la première fois en France se développe une façade divisée en travées par un ordre colossal de pilastres, avec une coupole au centre de l'édifice (pl. III). Ce château fut construit, en 1660, par l'architecte *Le Vau*, qui, en 1668, éleva le palais de l'Institut, ci-devant Collège des quatre nations. Le palais de l'Institut est une réplique de l'église Sainte-Agnès, à



Fig. 3. — Colonnade du Louvre, à Paris.

Rome, œuvre de Borromini : c'est le même plan concave, avec un dôme au centre.

La colonnade du Louvre, édifiée par les frères *Perrault* (1680), est une des œuvres les plus caractéristiques du style Louis XIV ; elle est considérée à juste titre comme l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture de tous les temps. Bien qu'on ait tout dit de cet ensemble imposant, simplicité des lignes, beauté des proportions, pureté des profils, sobriété de l'ornementation, nous ne devons pas manquer pourtant d'appeler l'attention sur l'admirable fermeté qui s'en dégage, grâce aux colonnes accouplées reposant sur un soubassement d'une simplicité extrême. On a reproché à cette colonnade son inutilité; mais,

devant la majesté qui s'en dégage, on oublie volontiers qu'elle n'est qu'un décor et rien de plus.

Le principe des façades Louis XIV est, nous l'avons dit, un ordre colossal de pilastres ou de colonnes engagées reposant sur un haut soubassement formé d'un rez-de-chaussée percé de baies cintrées. Ce principe s'affirme avec la place des Victoires (1686) et la place Vendôme



Fig. 4. — Place Vendôme, à Paris.

(1699), à Paris. Cette dernière, œuvre de l'architecte *Jules Hardouin-Mansart*, constitue un ensemble unique par sa distinction, son charme sévère et sa majesté (fig. 4). Comme dans le plus grand nombre des édifices Louis XIV, les lignes sont très simples et la sculpture ornementale est réduite au minimum.

On ne manquera pas d'admirer avec quel art délicat



Mascarons ornant les clefs d'arcs.
Place Vendôme, à Paris.
(Extrait de RAGUENET, Matériaux et documents d'architecture.)



Soubassement.
Place Vendôme, à Paris.

l'architecte, dans le soubassement composé de grandes baies cintrées (pl. V), a su répartir la décoration sculptée. Ce sont de larges surfaces nues décorées de refends; et, pour animer un peu ces surfaces, chaque clef d'arc est ornée d'un mascaron (pl. IV et V), dont le caractère s'harmonise avec l'ensemble de la façon la plus heureuse.

C'est à la même époque que Paris vit s'élever deux portes monumentales, la porte Saint-Denis (1672), œuvre de *Blondel*, et la porte Saint-Martin (1674), due à *Pierre Bullet*. Toutes deux nous sont parvenues intactes. La porte Saint-Denis est un des rares édifices où l'on

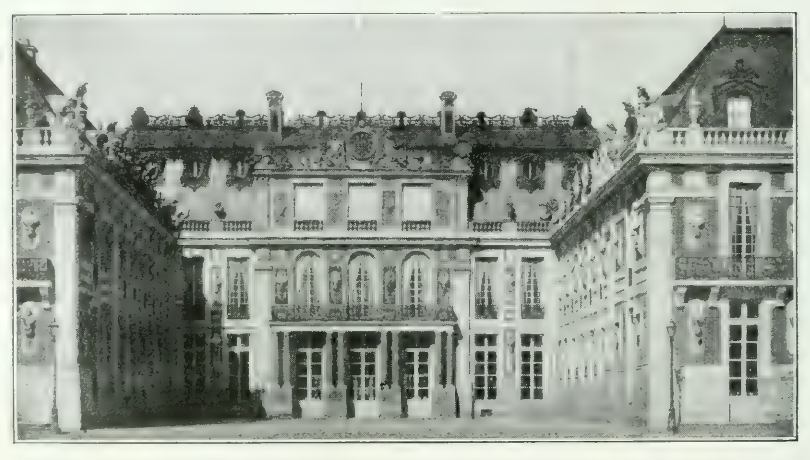


Fig. 5. — Cour de marbre.
Château de Versailles.

n'observe ni colonnes, ni pilastres, ni fronton, bien qu'il soit l'œuvre de l'apôtre de l'art classique.

Le château de Versailles est l'œuvre capitale du style Louis XIV. Aucun pays du monde ne possède un ensemble comparable à cette immense construction qui s'élève dans un cadre magnifique. Les sommes que Louis XIV y consacra se chiffrent par millions. En 1685, le nombre d'hommes travaillant au chantier de Versailles n'était pas, dit-on, inférieur à trente-huit mille.

Chacun sait que le château de Versailles est la transformation d'un modeste pavillon en briques et en pierres

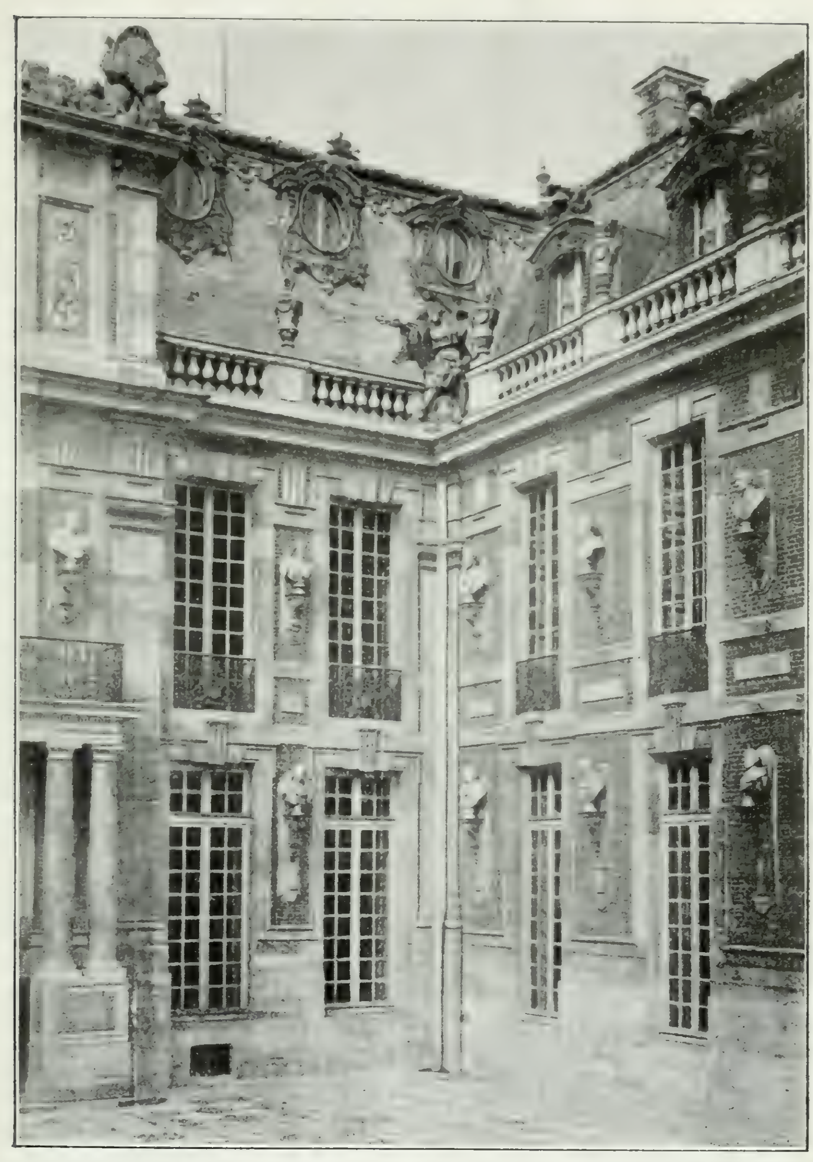


Photo Pamard.

Cour de marbre.
Château de Versailles.

qui servait de rendez-vous de chasse à Louis XIII. En 1668, Louis XIV chargeait l'architecte *Louis Le Vau* de le modifier et de l'agrandir ; mais bientôt, en 1679, le roi décida de développer encore le plan conçu par Le Vau.

C'est l'architecte *Jules Hardouin-Mansart* qui fut alors chargé des travaux. C'est lui qui modifia la cour de Marbre en ajoutant une balustrade à l'étage des combles, en perçant dans la toiture des lucarnes d'une composition si remarquable (pl. VI), en cintrant les fenêtres du premier étage à l'aile centrale (fig. 5). L'œuvre admirable de Mansart fut compromise sous Louis XVI par la construction d'une aile, dont l'ordre colossal jure étrangement avec l'architecture de la cour de Marbre.

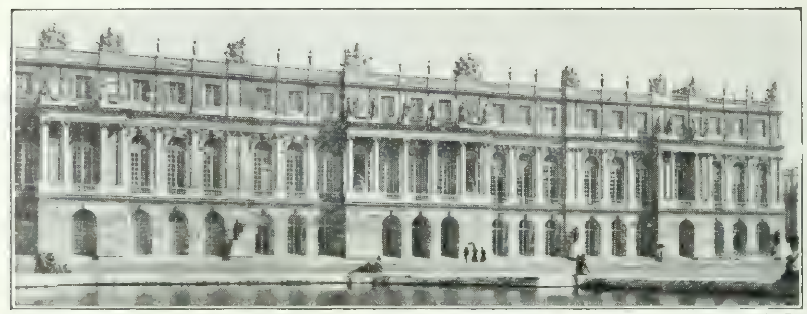


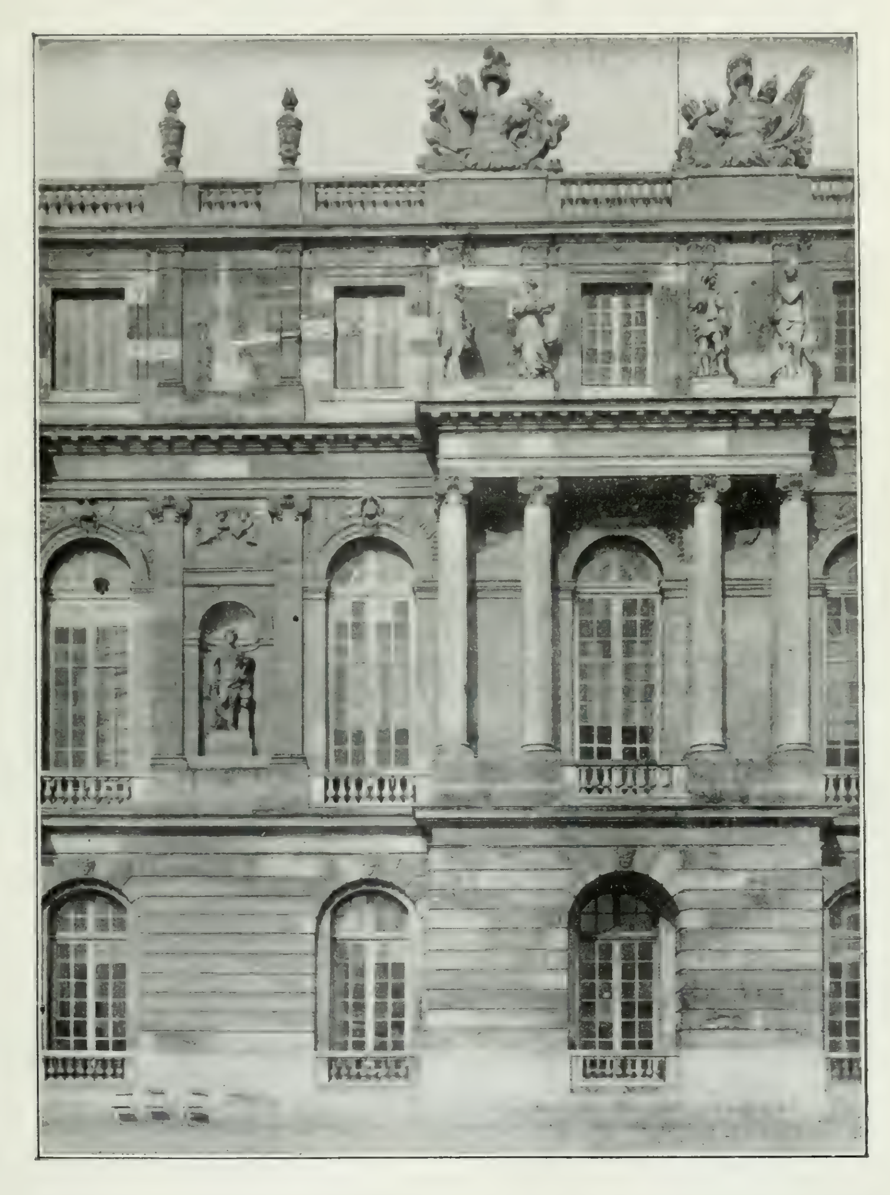
Photo N. D.

Fig. 6. — Façade sur le parc.
Château de Versailles.

Le magnifique développement des façades sur le parc est dû également à Jules Hardouin-Mansart.

Pour rompre la monotonie de cette façade s'étendant sur une longueur de 670 mètres, Mansart eut l'idée de construire une série d'avant-corps, tantôt à six colonnes, tantôt à quatre (fig. 6). A l'époque de la Renaissance italienne (1), le célèbre architecte *Bramante* avait institué la *travée rythmique*, c'est-à-dire une alternance de travées étroites et larges formant un rythme ; Mansart, lui aussi, invente une travée rythmique par l'alternance de ses avant-corps à colonnes.

(1) Voir : *La Renaissance italienne* (4e vol. de la *Grammaire des styles*).



Façade sur le parc.
Château de Versailles.

La sculpture ornementale de cette façade célèbre est incomparable, non seulement par l'exécution, mais aussi par son alliance intime avec l'architecture (pl. VII). Au rez-de-chaussée, les clefs des arcs sont décorées de simples mascarons ; au premier étage, se voient de délicats bas-reliefs. Quant à l'attique, elle ne contient aucune ornementation. On ne peut qu'admirer une aussi judicieuse répartition de la sculpture décorative. Enfin, pour animer la balustrade de cette immense façade sans toitures, Mansart imagina d'y placer une série de pots-à-feu et de trophées (fig. 6), qui se silhouettent sur le ciel.

En face de l'entrée du château, Mansart construisit, vers 1684, le Grand Commun et les Écuries, où l'on retrouve les mêmes qualités. Enfin, en 1688, il édifiait le Grand Trianon.

Les Églises. — Les églises construites sous le règne de Louis XIV sont incontestablement tributaires de l'art italien. A Paris, les portiques de la Sorbonne, du Val-de-Grâce, de Notre-Dame-des-Victoires, de Saint-Thomas d'Aquin, les uns et les autres inspirés du style jésuite, sont formés de deux ordres superposés ; et l'étage supérieur est accosté *d'ailerons*.

La renommée du dôme de Saint-Pierre de Rome n'a pas manquer d'exercer également son influence sur l'architecture religieuse au temps de Louis XIV, comme on peut le constater à la Sorbonne, au Val-de-Grâce et à l'église de l'Assomption, aujourd'hui désaffectée, rue Saint-Honoré, n° 263, à Paris, construite par *Errard*, de 1670 à 1676.

Le dôme des Invalides, qui est dû à *Jules Hardouin-Mansart*, passe à juste titre pour un chef-d'œuvre. Il s'élève avec élégance sur un tambour de deux étages (pl. VIII). Le portique à double étage, qui lui sert de soubassement, accentue encore la légèreté de l'édifice. A l'intérieur, la coupole est double et l'enveloppe inférieure est ouverte à son sommet pour permettre d'admirer les peintures de la coupole supérieure. Cet agencement est combiné avec tant d'habileté qu'il faut un examen



Dôme des Invalides, à Paris.

attentif pour remarquer l'existence des deux coupoles superposées.

Parmi les monuments religieux du style Louis XIV, il convient de signaler encore les églises Saint-Roch, Saint-Sulpice et Saint-Louis-en-l'Ile, à Paris, l'église Notre-Dame, à Versailles, l'église de la Gloriette à Caen, l'église des Jacobins et l'église Notre-Dame, à Bordeaux.

Chapitre IV

DEUXIÈME PÉRIODE (1656-1699)
LES JARDINS

L'art des jardins a, sous Louis XIV, atteint, avec *André Le Nôtre*, une splendeur inconnue jusque-là et qui depuis lors n'a point été égalée. Pendant plus d'un siècle, le génie de Le Nôtre s'est imposé à l'Europe entière. Certes, on avait avant lui dessiné des jardins et des parcs; mais ce qui est entièrement nouveau, c'est l'ampleur des conceptions. A vrai dire, ce ne sont plus des jardins, mais d'immenses parcs qui font à l'édifice un cadre imposant et grandiose. Le génie de Le Nôtre consiste à percer à travers de véritables forêts tout un réseau d'allées convergeant vers l'habitation, à donner au parc toute la variété nécessaire, à l'aide de parterres d'eau, de parterres de plantes, de tapis verts, de cabinets de verdure, de boulingrins.

Le Nôtre est un maître incomparable dans l'art d'aménager les perspectives. A Versailles, c'est d'abord la perspective de la terrasse, de la galerie des Glaces : l'horizon semble prolongé à l'infini et l'œil embrasse un espace immense, qui s'étend au delà du Grand Canal baigné de lumière. Ce sont les perspectives de la pièce d'eau des Suisses, celles du Grand Trianon à la croisée du Grand Canal. Une des perspectives les plus imposantes est celle de l'Orangerie. Inspirés de l'ordre toscan, les bâtiments de l'Orangerie, qui sont l'œuvre de *J. Hardouin-Mansart*,



Photo Ollivier.

L'Orangerie.
Parc de Versailles.

forment un soubassement robuste à l'immense façade du château (pl. IX).

L'art de Le Nôtre est, à coup sûr, un art grandiose qui force l'admiration; mais on a pu dire que, non content d'asservir la nature, il la violente parfois : témoin ces arbustes taillés en pain de sucre qu'on rencontre par rangées à Versailles (fig. 7), à la descente de la Terrasse.

Le Nôtre a peuplé les jardins de Versailles de statues, de fontaines, de vases, de groupes, qui sont l'œuvre des plus grands sculpteurs : *Coysevox*, *Tuby*, *Magnier*,



Photo Lévy.

Fig. 7. — La Demi-lune.
Parc de Versailles.

Le Gros, *Le Hongre*. Les deux plus beaux vases sont ceux de la Paix et de la Guerre, tous deux sur la terrasse du château. Parmi les nombreuses sculptures des fontaines, il faut citer le beau groupe d'Apollon sortant des eaux, au bosquet de l'Arc de triomphe, le Bain d'Apollon, et surtout les bas-reliefs du Bain des nymphes, œuvre gracieuse de *Girardon*.

Parmi les fontaines les plus décoratives, on doit signaler le Buffet, près du Grand Trianon, ainsi que la

Pyramide, dessinée par *Le Brun* et exécutée par *Girardon*. Cette fontaine est composée avec une rare ingéniosité et une grâce charmante : des vasques superposées sont soutenues par des tritons, des enfants et, au sommet, des crustacés (fig. 8). On a critiqué, non sans raison, au bosquet de la Colonnade (fig. 24), l'importance de l'architecture qui cadre mal avec l'intimité d'un bosquet. Faut-il rappeler la réponse de Le Nôtre à Louis XIV, qui



Fig. 8. — Fontaine de la Pyramide.
Parc de Versailles.

lui demandait son avis sur l'œuvre de Mansart ? — « Sire Votre Majesté a fait d'un maçon un jardinier, il vous a donné un plat de son métier. »

Les essences d'arbres choisies par Le Nôtre pour orner le parc de Versailles sont l'érable, le charme, le hêtre, l'épine blanche pour les haies et les palissades, l'orme, le

tilleul et le hêtre pour les allées, le charme et l'orme pour les cabinets de verdure.

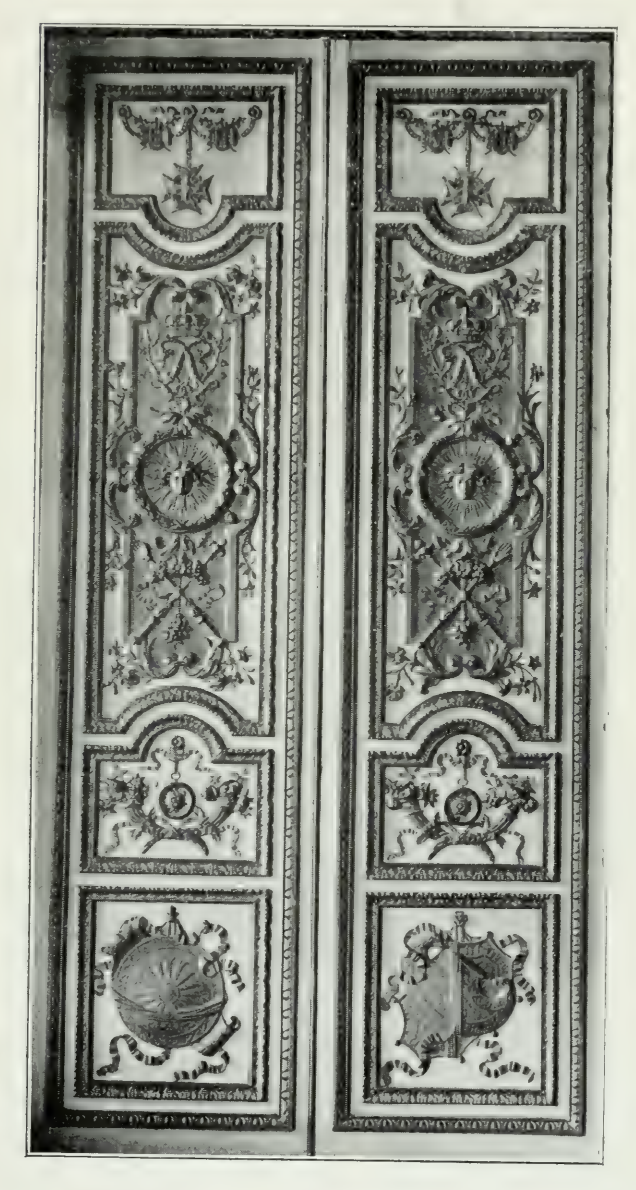
C'est à Le Nôtre qu'on doit les jardins de Vaux-le-Vicomte, de Fontainebleau, de Saint-Germain-en-Laye, de Saint-Cloud, pour ne citer que ses œuvres les plus importantes.

Chapitre V

DEUXIÈME PÉRIODE LA DÉCORATION INTÉRIEURE

La décoration intérieure de la deuxième période est caractérisée par une extrême richesse décorative et en même temps par une grande simplicité de lignes. On a souvent parlé de la lourdeur de la décoration Louis XIV; en réalité, il n'y a aucune lourdeur, mais une somptuosité et une puissance particulières à cette époque. Lorsqu'on parcourt les salons de Versailles, on éprouve un véritable éblouissement : l'or et le marbre y sont répandus à profusion; mais, si l'ornementation est abondante, il n'y a jamais surcharge. Quant à l'exécution, elle atteint une perfection qui n'a, peut-on dire, jamais été égalée (pl. X).

Parmi les éléments décoratifs caractéristiques de cette période nous signalerons le soleil, masque rayonnant, symbole du roi soleil (pl. X), ainsi que les deux L entrecroisés (pl. X). Les emblèmes militaires, boucliers, casques, etc., sont aussi fort souvent figurés. Quant à l'ornementation végétale, elle s'inspire du chêne, du laurier et de l'olivier. Les portes sont à grands cadres (pl. X), et non plus à petits cadres comme sous Louis XIII. Les cheminées, toujours très simples de lignes, ont leur manteau décoré, soit d'une peinture (fig. 9 et 10), soit d'un immense bas-relief. Fréquemment ce manteau est encadré par de grosses touffes de feuillage, comme à la salle des Gardes de la reine (fig. 9), ou comme au salon de Diane, au château de Versailles. Des tapisseries et aussi des tentures de Damas décorent les murs; les tons les plus employés pour ces dernières sont le rouge et le vert, ou bien le violet et le jaune, ou encore le jaune doré et le vert.



Portes du salon de Vénus, par Philippe Caffieri (1680).
Château de Versailles.

Le maître incontesté de la décoration intérieure est *Charles Le Brun*, premier peintre du roi. C'est lui qui décora, en 1658, le château de Vaux-le-Vicomte et, en 1662, la galerie d'Apollon, au Louvre; mais son plus beau titre de gloire est sa décoration de la galerie des Glaces, au château de Versailles (pl. XI). Cette galerie dépasse en somptuosité les plus riches ornementations du monde entier; c'est elle qui représente le mieux la magnificence du style Louis XIV. A chacune des fenêtres, au nombre

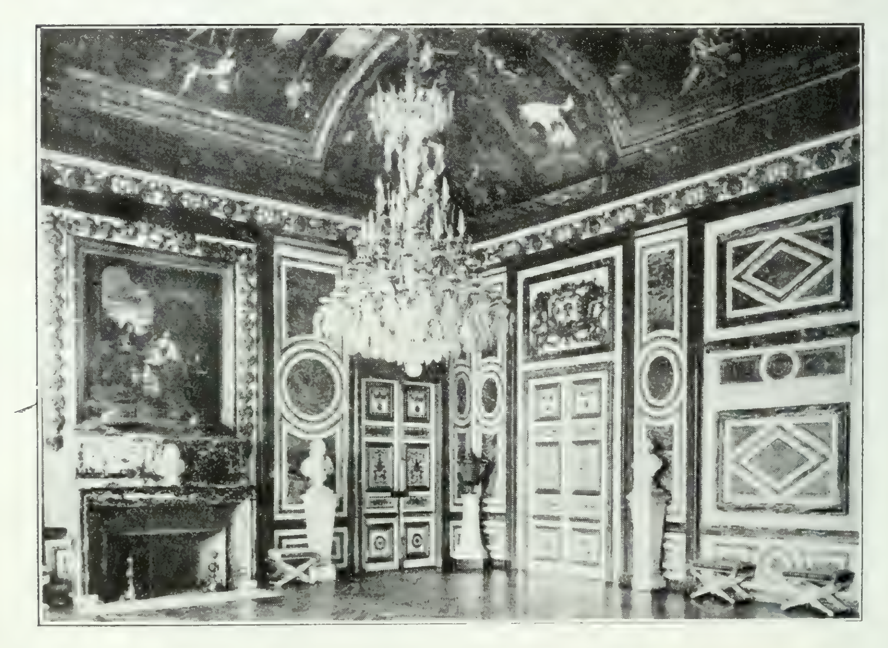


Fig. 9. — Salle des gardes de la reine.
Château de Versailles.

de dix-sept, correspond une arcature dont le fond est couvert de glaces biseautées qui réfléchissent la lumière. Des pilastres en marbre mauve, aux bases et aux chapiteaux en bronze doré et ciselé, soutiennent la corniche, sur laquelle se jouent des groupes d'enfants. De grandes peintures allégoriques décorent la voûte. L'exécution des moindres détails est digne d'admiration. Les sculpteurs les plus illustres, les plus habiles ciseleurs ont collaboré

à cet ensemble merveilleux. Les chapiteaux et la corniche sont l'œuvre de *Caffieri*. C'est à *Coysevox*, à *Masson*, à *Tuby*, à *Le Gros* qu'on doit les trophées d'armes qui passent pour un des chefs-d'œuvre de la ciselure de tous les temps. Ces trophées, qui se détachent sur du marbre vert, sont d'une composition et d'une exécution

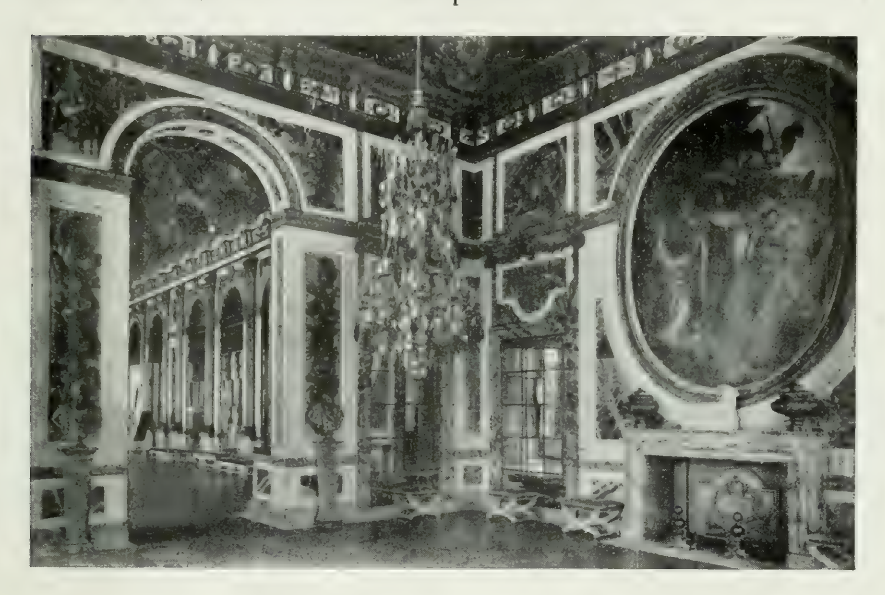


Fig. 10. — Salon de la Paix.
Château de Versailles.

incomparables. Nous les retrouverons au salon de la Paix et au salon de la Guerre. Ces deux salons, qui furent exécutés sous la direction de *Le Brun*, forment la suite et le complément de la galeries des Glaces. Comme elle, ils ont leurs portes et leurs fausses portes ornées de petites glaces montées sur cuivre (pl. XII).

On ne saurait trop admirer l'arrangement délicieux de ces portes, dont le chambranle en marbre se prolonge en hauteur par un motif qui est un modèle de composition décorative (pl. XII), avec ses guirlandes de fleurs, ses attributs en bas-relief, ses griffes de lion terminées en feuilles d'acanthe.



Galerie des Glaces (1678-1684).
Château de Versailles.

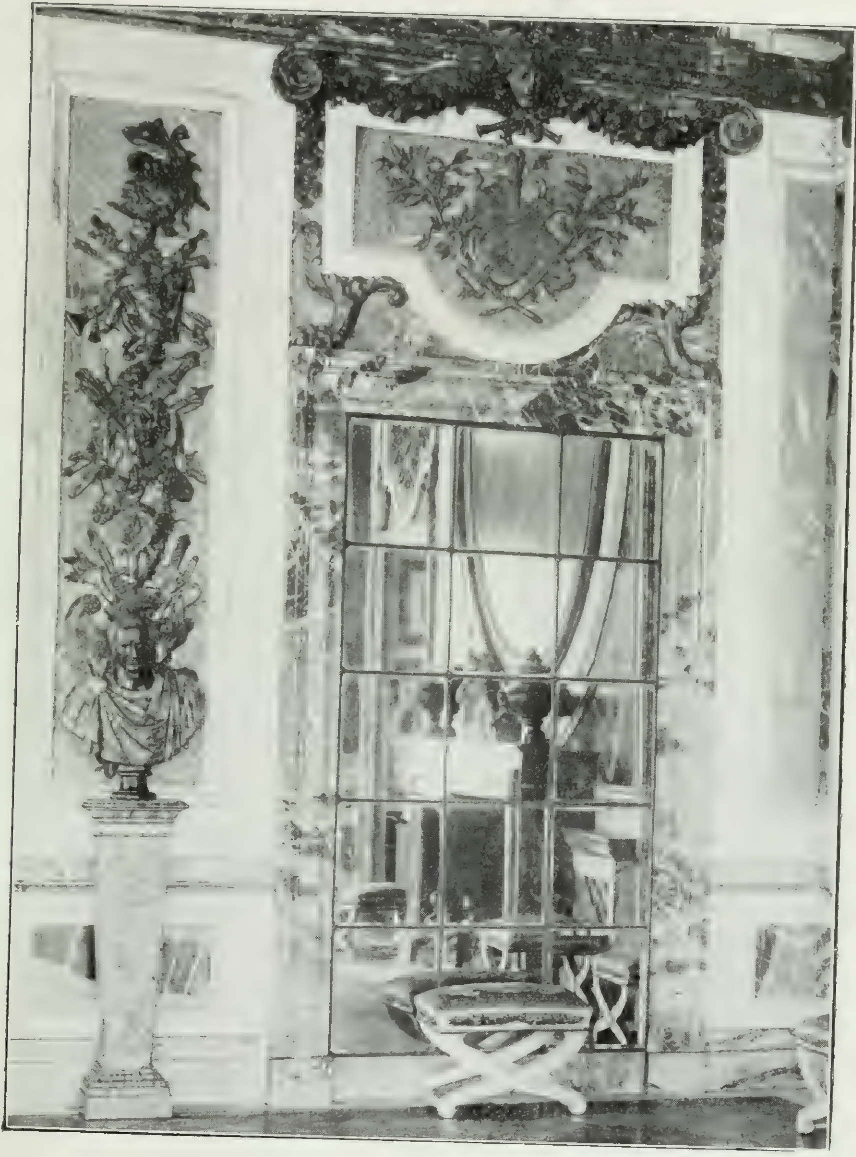


Photo Ollivier.

Salon de la Paix.
Château de Versailles.

Chapitre VI

DEUXIÈME PÉRIODE (1656-1699)
LE MOBILIER

A l'exemple de la décoration intérieure, le mobilier, durant la deuxième période du style Louis XIV, est d'une richesse extrême. La matière la plus employée est le bois sculpté et doré; mais on trouve aussi des meubles peints dans un ton en harmonie avec la pièce et des meubles laqués à la mode chinoise. L'art de l'Extrême-Orient jouit alors d'une grande vogue.

Les *sièges* de cette époque sont imposants. Si le siège proprement dit est peu élevé et n'atteint pas d'ordinaire plus de 45 centimètres de hauteur, les dossiers très larges et rectangulaires s'élèvent, en revanche, jusqu'à un mètre au-dessus du siège. Les pieds sont fréquemment en forme de consoles, souvent aussi en forme de gaines évasées dans le haut. Quant aux traverses d'entre-jambe, on leur donne un aspect très particulier. Ces traverses sont, tantôt en H que rejoignent deux volutes affrontées (pl. XIII), tantôt en X réunis par quatre consoles assemblées sur un noyau central (pl. XIII). Des volutes terminent les bras et leurs accotoirs (pl. XIII).

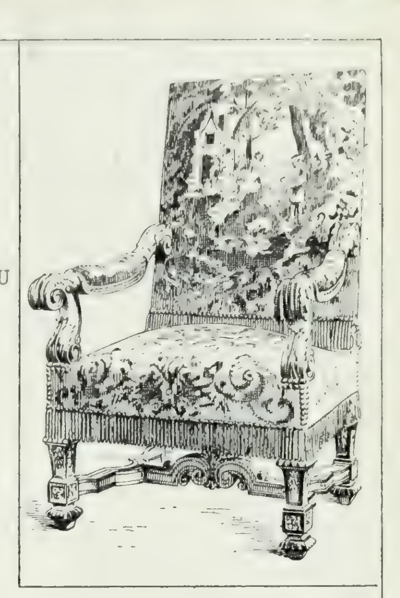
Les supports des accotoirs sont en forme de consoles. Une innovation de cette époque consiste à rembourrer l'accotoir. Cette partie rembourrée est désignée sous le nom de *manchette* (pl. XIII). Souvent les sièges sont recouverts de tapisserie à l'aiguille, au petit point, de brocart, de damas, de velours. Il faut arriver à l'époque de la Régence pour trouver des meubles garnis de tapisseries en haute ou basse lisse. Fréquemment une frange de laine ou de soie pend autour de la ceinture des sièges (pl. XIII). On fait aussi grand usage des sièges cannés, garnis de *carreaux* ou coussins remplis de duvet ou de crin.

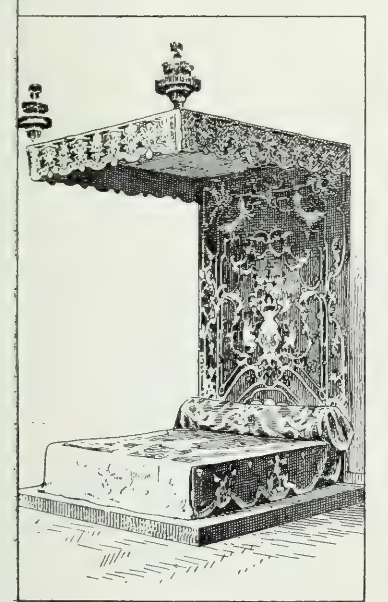
Comme à l'époque Louis XIII, les *lits* disparaissent sous les tentures. Ils sont souvent à quatre *quenouilles*, c'est-à-dire à quatre piliers ; mais on affectionne également

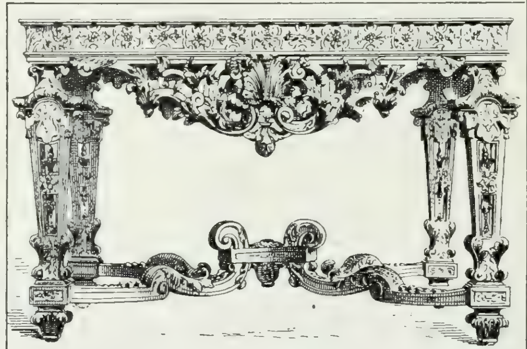


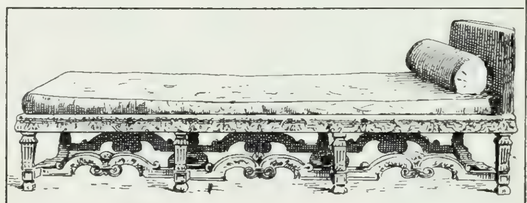
PALAIS
DE
FONTAINEBLEAU

CHAISE
ET
FAUTEUIL









PARIS — MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS — GRAND LIT, LIT de REPOS et TABLE.

les *lits à la duchesse*, c'est-à-dire sans piliers, avec un ciel de lit suspendu. Tous ces meubles sont ornés, au-dessus du ciel de lit, de panaches, dits *bouquets de plume*. Signalons encore les lits avec ciel en dôme, nommés *lits à l'impériale*.

Plusieurs meubles nouveaux font à cette époque leur apparition : le *lit de repos* (pl. XIII) ; la commode, qui a souvent la forme d'un sarcophage et qu'on appelle *commode en tombeau* ; l'*armoire en bibliothèque*, assez basse et grillagée en fil d'archal ou vitrée ; la grande armoire à deux battants ; l'*écran* sur pieds, le *cabaret à café*, qui est une petite table à deux plateaux vernis, et enfin le *sofa* ou *canapé*.

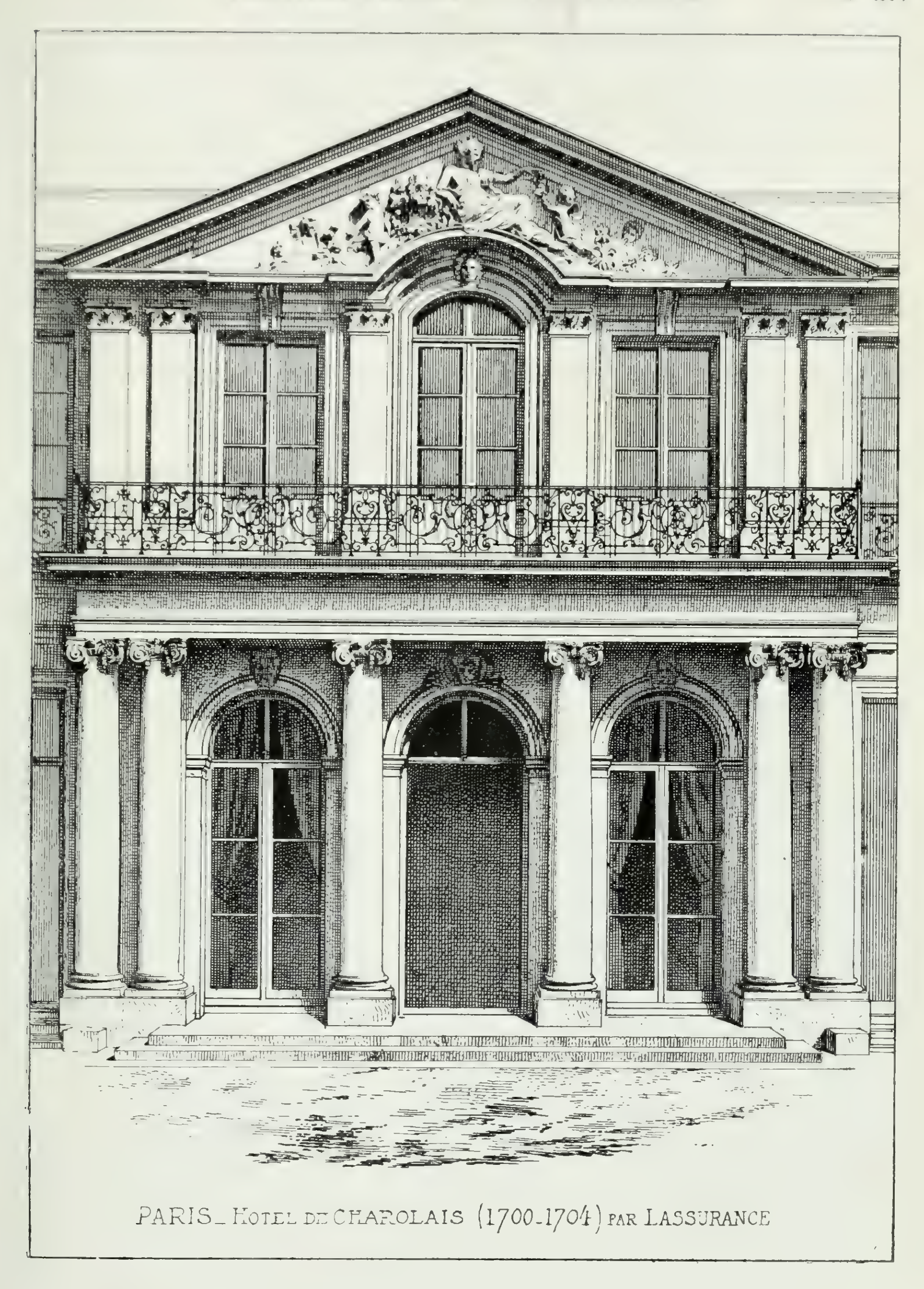
Chapitre VII

TROISIÈME PÉRIODE (1699-1715) L'ARCHITECTURE

Au moment où s'ouvre la troisième période du style Louis XIV, les promoteurs de l'art classique, *Charles Le Brun*, *Perrault*, *Blondel*, *Le Pautre*, sont morts et leurs successeurs sont *Jules Hardouin-Mansart* et *Robert de Cotte*. Ce dernier sera un des artistes du style Régence.

D'autre part, Louis XIV vieilli est las des splendeurs du château de Versailles ; il le délaisse de plus en plus pour le Grand Trianon et pour le château de Marly. « Il me paraît, écrivait-il à son architecte, en 1699, que les sujets sont trop sérieux et il faut qu'il y ait de la jeunesse mêlée à ce que l'on fera. »

Les architectes et les décorateurs vont s'efforcer de satisfaire le désir du roi. Ils délaisseront quelque peu les ordres antiques et s'efforceront de créer une architecture moins sévère. La sculpture ornementale va devenir plus libre, plus naturelle et plus vivante. On en trouve un exemple dans le fronton de l'hôtel de Charolais ou d'Argenson (pl. XIV), à Paris, construit en 1704 par l'architecte *Lassurance*. Cet hôtel, situé rue de Grenelle, n° 101, est actuellement occupé par le Ministère du Commerce.



PARIS _ HOTEL DE CHAROLAIS (1700-1704) PAR LASSURANCE

Parmi les monuments de la troisième période, on doit d'abord citer le château de Meudon (Seine-et-Oise), qui fut construit, de 1706 à 1709, par *J. Hardouin-Mansart*, et qui est devenu aujourd'hui l'Observatoire d'astronomie phy-



Fig. 11. — Chapelle du château de Versailles.

sique. L'immense façade donnant sur les jardins ne contient ni une colonne ni un pilastre (pl. XV).

L'aile du Grand Trianon, appelée Trianon-sous-bois, qui date de 1705, est également dépourvue de toute formule classique.

A la même période appartiennent deux édifices pari-



Château de Meudon (Seine-et-Oise),
par J. Hardouin-Mansart (1709).

siens, l'hôtel d'Estrées (1704) et l'hôtel Soubise, aujourd'hui palais des Archives nationales, construit en majeure partie par *Delamair*, de 1706 à 1712.

La chapelle du château de Versailles (fig. 11) mérite une mention spéciale. Exécutée, de 1696 à 1710, par *J. Hardouin-Mansart*, elle diffère entièrement des autres églises par l'élégance de ses proportions, par la grâce de sa composition, par la délicatesse de sa sculpture ornementale.

Chapitre VII

TROISIÈME PÉRIODE (1699-1715) LA DÉCORATION INTÉRIEURE

Caractères généraux. — La décoration intérieure à la fin du règne Louis XIV est extrêmement séduisante, et on la préfère généralement, à juste titre, semble-t-il, à la décoration pompeuse du milieu du règne.

De cette dernière elle a gardé le calme, la pondération, la symétrie, mais elle y adjoint une grâce et une légèreté entièrement nouvelles. Elle a déjà tous les caractères du style Régence; et il ne faut attacher ici qu'une importance relative aux dates. Le style Régence et même le style Louis XV sont nés, en effet, bien avant la mort de Louis XIV. On sait, d'ailleurs, que le peintre *Watteau*, qui est une des figures les plus marquantes de la fantaisie légère et spirituelle du style Louis XV, est mort en 1721, c'est-à-dire six ans seulement après Louis XIV.

L'évolution du style se manifeste aussi bien dans les lignes de la composition générale que dans l'ornementation. Sans abandonner tout à fait les lignes droites, comme ils le feront plus tard, les artistes affectionnent pourtant les lignes courbes; ils adoucissent la rigidité des encadrements rectangulaires en abattant les angles; ils ont recours enfin, assez fréquemment, aux médaillons et aux rosaces.

La transformation du décor est radicale. Les emblèmes guerriers, casques, trophées, etc., sont délaissés, de même que les allégories pompeuses. On revient à une

ornementation, soit inspirée directement de la nature, soit stylisée. Dans les décorations de la fin du règne de

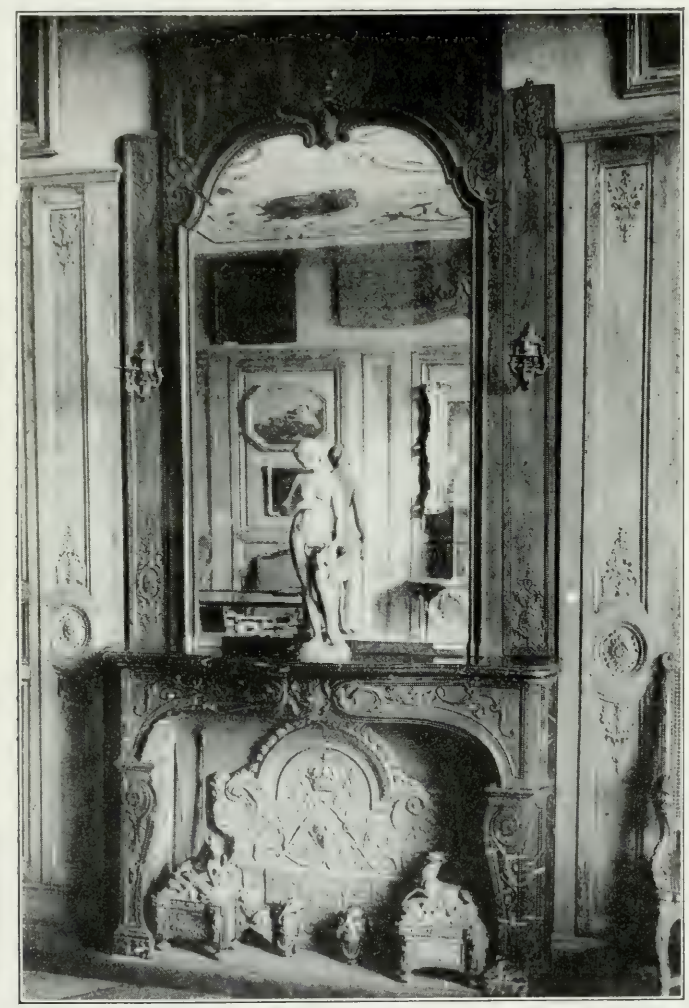


Photo N. D.

Fig. 12. — Décoration d'un salon.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

Louis XIV, on ne manquera pas de noter la présence des glaces au-dessus des cheminées (fig. 12). Ce détail décoratif nous paraît tout naturel aujourd'hui ; mais c'est là

une innovation remarquable : on en a fait honneur, sans grande certitude, à l'architecte *Robert de Cotte*, qui, l'un des premiers, l'aurait appliquée, en 1701, dans la chambre de Louis XIV, au château de Versailles. Ajoutons que la manufacture de Saint-Gobain, fondée en 1665, commençait alors à produire des glaces d'assez grandes dimensions.

Le dessin des cheminées se modifie également. Traverses et chambranles adoptent les lignes courbes, et il n'est pas rare que les chambranles affectent la forme de consoles (fig. 12).

Les murs ne sont plus couverts de revêtements de marbre, de tapisserie, d'étoffes : ce sont des lambris de bois, ornés de fines sculptures, qui animent les surfaces murales. Telles sont les décorations intérieures du salon de l'Œil-de-bœuf, au château de Versailles, des appartements de madame de Maintenon, au palais de Fontainebleau, celles de l'ancien château de Bercy. On remarquera (fig. 12) la légèreté du décor, légèreté provenant de la sobriété de l'ornemention et des grandes surfaces demeurées nues dans les panneaux.

Éléments de la décoration — L'influence de l'art oriental sur la décoration de cette époque a été assez sensible, tant était grand alors l'engouement pour les objets d'art importés d'Extrême-Orient par la Compagnie des Indes. Le roi lui-même s'était passionné pour cet art nouveau ; et il est assez piquant de constater que, dans un cadre aussi sévère que les immenses pièces du château de Versailles, abondaient les vases, les laques, les objets chinois de toutes sortes. Comment dès lors s'étonner que cet art ait exercé une influence sur la décoration ? A vrai dire, cette influence se fit sentir surtout dans les tapisseries, dans les étoffes, dans la céramique et dans certains meubles.

Jean Bérain, architecte, dessinateur et graveur, publia un recueil de décorations de sa composition, décorations inspirées certainement de l'art oriental. On en peut trouver la preuve dans une œuvre de cet artiste (fig. 13), un panneau qui contient des Chinois. Bérain, dans ses

décorations pleines de fantaisie et d'esprit, figure souvent des singes ou des monstres : nous voici bien loin de la grave décoration, seule en usage au milieu du règne du grand roi. C'est principalement sur la tapisserie et la céramique que s'exerça l'influence de Bérain.

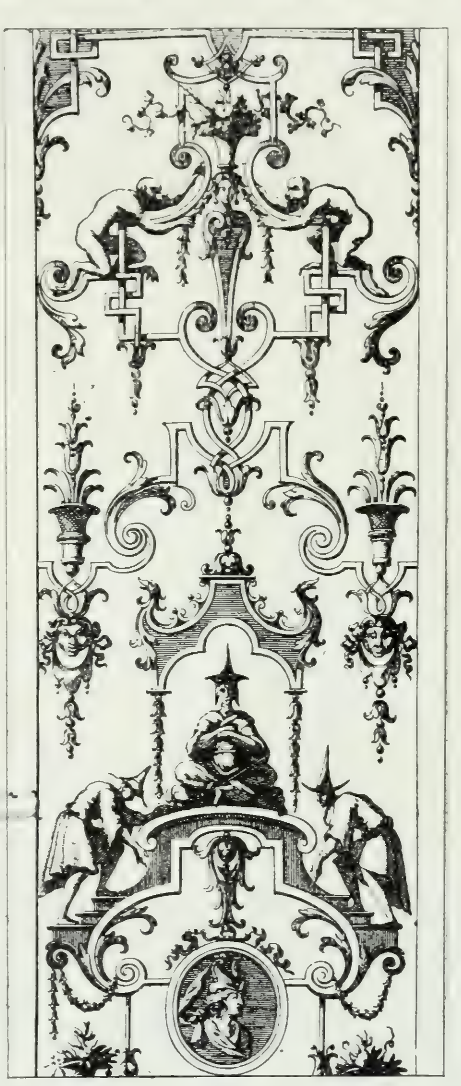


Fig. 13. — Panneau de Bérain.

Parmi les éléments décoratifs les plus employés à la fin du règne de Louis XIV, il faut citer le *quadrillé à fleurettes*, qui est une sorte de réseau de petits carrés contenant chacun une fleurette (fig. 14). On retrouvera le même motif sous la Régence et sous Louis XV.

Les *campanes*, ou *lambrequins*, sont composés de trois grandes dents arrondies et souvent terminées par des glands. On les rencontre dans maintes décorations et aussi dans quelques meubles (fig. 15).

Mais le motif décoratif le plus répandu à cette époque est le *fleuron*. Composé d'une fleur et de deux bouquets de feuillage, il se montre partout, notamment dans les panneaux de bois sculptés, soit au centre (fig. 16), soit aux extrémités, soit aux angles.

Les *coquilles*, employées déjà au milieu du règne,

Fig. 14. — Dessus de glace décoré d'un quadrillé à fleurettes.
Chambre du roi, au château de Versailles.

prennent une importance particulière. Un panneau prove-



Fig. 15. — Panneau décoré de lambrequins.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

nant des stalles de Notre-Dame de Paris (fig. 16), œuvre de l'architecte *Robert de Cotte*, en 1710, est déjà entiè-

rement dans la manière des styles Régence et Louis XV, dont il contient les principaux éléments décoratifs.



Fig. 16. — Panneau décoré d'un fleuron.
Stalles de Notre-Dame de Paris.

Principales décorations. — Le château de Versailles contient deux pièces décorées durant la troisième période du style Louis XIV : le salon d'Hercule et le salon de l'Œil-de-bœuf (1701), dont la frise faite de figures d'enfants annonce la grâce enjouée des époques suivantes.

Les sculptures ornementales de la chapelle de ce même

château sont, à coup sûr, d'une très belle exécution ; et l'on ne saurait trop admirer les portes du vestibule du premier étage. Le plafond, inspiré des églises d'Italie, donne, par un artifice de perspective, l'impression d'une trouée de lumière. La plupart des décorations intérieures du



Fig. 17. — Bibliothèque du château de Bercy.

Grand Trianon datent également de cette époque. L'ensemble décoratif exprimant le mieux peut-être le style de la fin du règne de Louis XIV était le château de Bercy, près de Paris. Construit, en 1675, par *Le Vau*, décoré, vers 1714, par *La Guépière*, architecte du roi, ce château fut démoli en 1860 et les décorations en furent dispersées. Fort heureusement, deux des plus beaux salons ont été reconstitués avec fidélité. Ils existent toujours, l'un à l'hôtel de

Schickler, à Paris, et l'autre à l'hôtel de La Rochefoucauld-Doudeauville, rue de Varenne, également à Paris. On trouvera ici (fig. 17) un relevé fidèle de la bibliothèque exécuté avant la destruction. Quelques meubles de cet hôtel sont conservés au Musée du Louvre.



Fig. 18. — Corniche du salon du rez-de-chaussée du château de Bercy.

La corniche du salon du rez-de-chaussée de ce même château de Bercy était fort remarquable (fig. 18) ; elle existe encore intacte à l'hôtel de Schickler. Cette corniche donnera une idée de la difficulté extrême qu'on éprouve parfois à distinguer du style de la Régence le style de la fin du règne de Louis XIV. L'œil le plus exercé attribuerait volontiers ce motif à l'époque de la Régence et même à l'époque de Louis XV; il fut pourtant exécuté de 1712 à 1715.

Chapitre IX

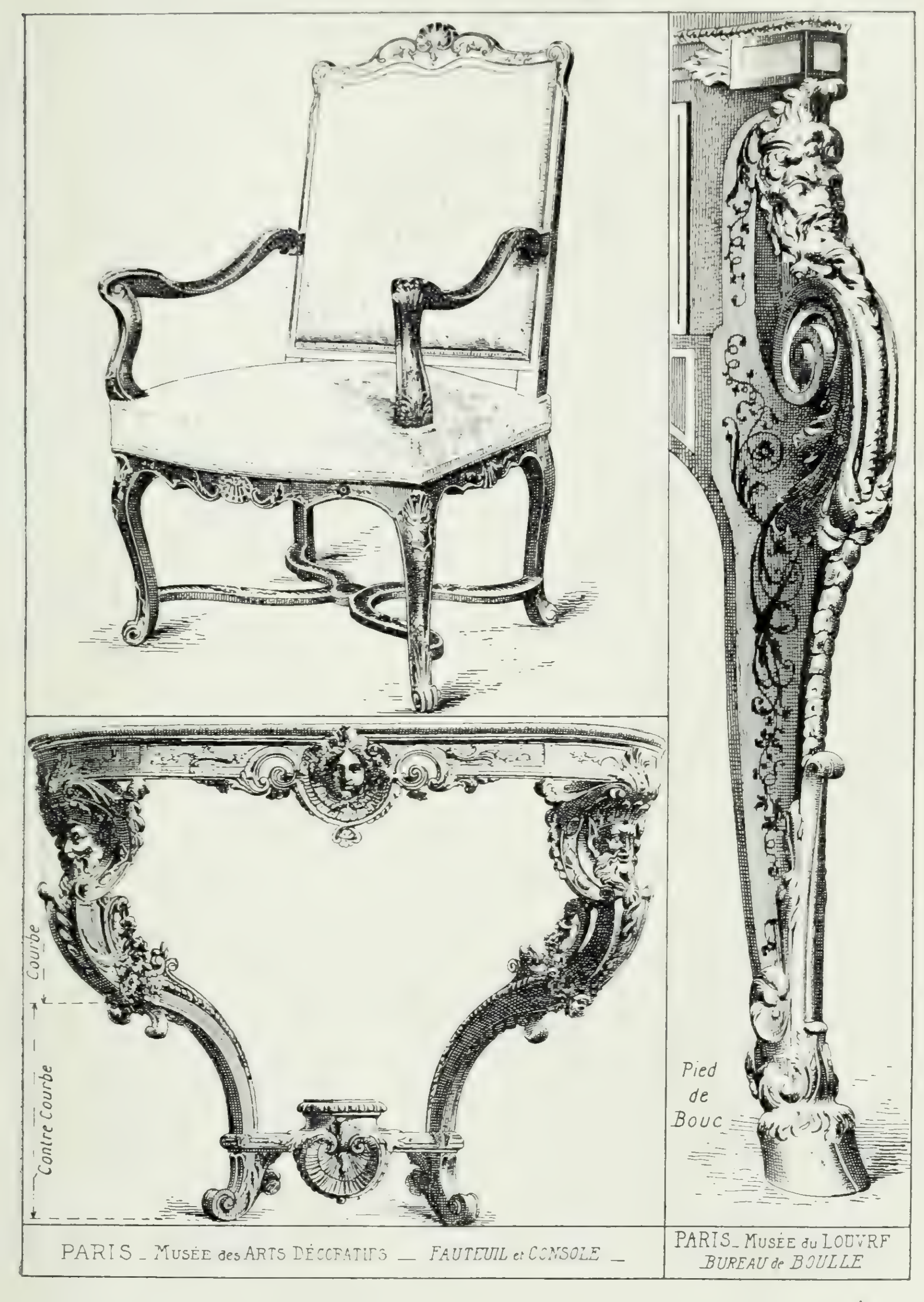
TROISIÈME PÉRIODE (1699-1715)
LE MOBILIER

Les meubles de la troisième période diffèrent entièrement de ceux de la deuxième : composition, ornementation, tout est différent. Ils n'offrent plus cette richesse un peu pesante des meubles du milieu du règne : la sculpture y est légère et en bas-relief.



Fig. 19. — Buffet à deux corps.
Collection particulière.

On trouvera ici (fig. 19) la reproduction d'un buffet à deux corps de cette époque. Le motif du couronnement est digne d'attention : une moulure cintrée avec deux petites consoles allongées comme amortissement. Ce motif, assez employé alors, peut être observé dans les décorations intérieures du château de Bercy (fig. 17) et dans la chambre à coucher du roi (1703), au Grand Trianon. A noter aussi les angles du bas des panneaux supérieurs. Enfin, les rosaces, au centre des panneaux, sont également un motif nouveau dans la décoration.



PARIS _ Musée des ARTS DÉCORATIFS _ FAUTEUIL et CONSOLE _

PARIS _ Musée du LOUVRE
BUREAU de BOULLE

Les Sièges. — Les sièges sont à cette époque pourvus de dossiers beaucoup moins élevés ; les bras et les pieds en sont *chantournés*, c'est-à-dire cintrés sur deux faces



Photo N. D.

Fig. 20. — Fauteuil dit Confessionnal.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

(pl. XVI). C'est alors qu'on commence à recouvrir les sièges de tapisserie en basse et haute lisse. C'est à ce moment aussi qu'un siège nouveau fait son apparition, le fauteuil dit *confessionnal* (fig. 20), muni de chaque côté d'une saillie rembourrée. Avec son coussin, ce fauteuil

a déjà tous les caractères de la *bergère*, que nous verrons en usage sous Louis XV. Ajoutons qu'à l'origine le fauteuil dit *confessionnal* servait vraiment aux prêtres pour la confession.

Les Meubles. — Les pieds des tables et des bureaux sont en forme de pieds de biche (pl. XVI), c'est-à-dire qu'ils sont arqués et terminés par un sabot fourchu.

Un meuble nouveau fait alors son apparition, la console appelée *pied de table en console*. Fixée à la muraille, la console repose sur deux pieds reliés entre eux et présentant la forme d'une courbe et d'une contre-courbe (pl. XVI).

Il nous reste à dire quelques mots des meubles du célèbre ébéniste *André-Charles Boulle* (1642-1732), qui appartient à la deuxième aussi bien qu'à la troisième période du style Louis XIV. Boulle a attaché son nom aux meubles décorés de marqueterie d'écaille, de cuivre et d'étain. Sur un bâtis de chêne, Boulle fait un placage en cuivre ou en écaille de tortue; et, sur ce fond brillant, il incruste des ornements découpés en étain ou en cuivre. Quand le fond est en écaille et que les incrustations sont en cuivre, la marqueterie est dite en *première partie*. Si, au contraire, le meuble est orné d'incrustations d'écaille sur fond de cuivre, la marqueterie prend le nom de *contre-partie*. Les meubles de Boulle présentent l'inconvénient assez grave de manquer de solidité : la marqueterie en métal collé résiste mal, en effet, à la chaleur et à l'humidité.

Boulle a su tirer un parti merveilleux des ornements en bronze doré. Il leur fait jouer un rôle dans la construction de ses meubles. C'est ainsi que les équerres qu'il place aux angles servent à renforcer les assemblages, que les moulures et les baguettes consolident les meubles et les protègent des chocs. Il n'est pas jusqu'à ses *entrées de serrures* qui garantissent les meubles des éraflures des clefs.

L'œuvre de Boulle est considérable et l'on trouve des meubles de ce grand artiste dans tous les musées d'Europe. Toutefois, comme il n'avait point coutume d'apposer son

estampille ou sa signature sur ses œuvres, il est fort difficile de lui attribuer avec une certitude absolue les innombrables meubles dits meubles de Boulle. Le Musée du Louvre conserve de lui deux grandes armoires et deux Cabinets.

CHAPITRE X

LE LUMINAIRE

L'éclairage, au temps de Louis XIV, se fait surtout au moyen de chandelles de cire ou de suif, dont le calibre va en diminuant. Cependant le chandelier à huile est déjà en usage.

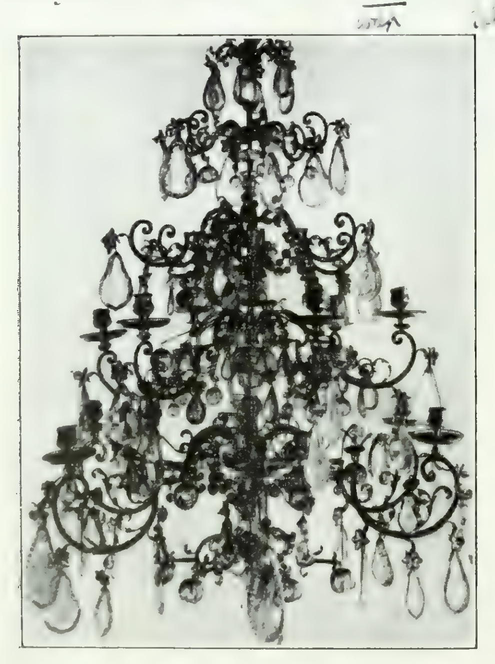


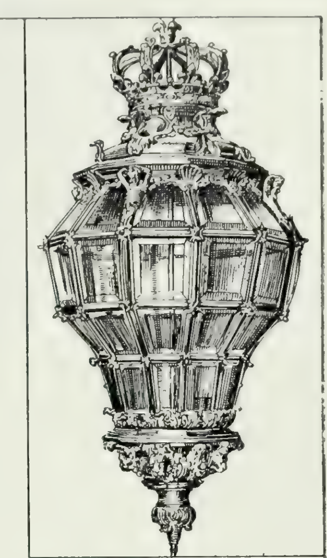
Fig. 21. — Lustre à girandoles.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

Les particuliers emploient les lustres en bois sculpté et doré, et plus rarement en cuivre doré ou en fer battu. On les désigne sous le nom de *chandeliers suspendus*. Les lustres de la Cour sont en bronze ciselé et doré (pl. XVII).

Les lustres dits à *girandoles*, qui sont ornés de plaquettes en cristal taillé (fig. 21), affectent la forme pyramidale. On les suspend par des cordons de soie ou d'argent garnis de boutons d'argent ou d'or. Souvent une boule de cristal remplie d'eau, réfléchissant la lumière, est accrochée à la partie inférieure. A vrai dire, le mot *lustre* n'apparaît qu'à la fin du XVIIIe siècle : sous Louis XIV, on dit des *chandeliers de salle à plusieurs branches*.



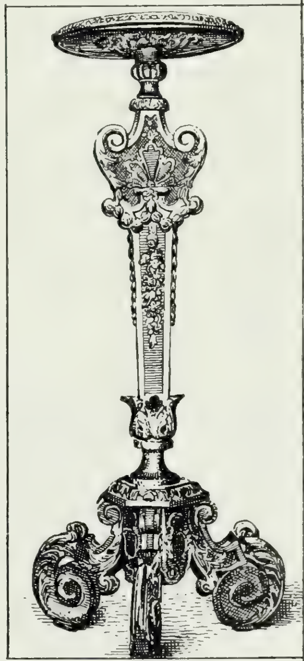
LUSTRE _ *PARIS. GARDE MEUBLE*



LANTERNE _ *CH.au de VERSAILLES.*



BRAS D'APPLIQUES _ *PALAIS de FONTAINEBLEAU* _



GUÉRIDON _ *CH.au de VERSAILLES*

Les bras d'applique sont en bois ou en bronze doré (pl. XVII).

C'est vers 1660 qu'apparaissent les *candélabres à girandoles*.

Les *guéridons*, reposant sur trois pieds (pl. XVII), ont pour mission de porter les flambeaux ou les candélabres à girandoles. Le château de Versailles en contenait un grand nombre. La matière employée pour la fabrication de ces petits meubles est le bois doré, plus rarement le métal. Il faut signaler aussi les guéridons composés d'une statue de nègre nu et soutenant un plateau ; ces guéridons étaient assez répandus et quelques-uns ont survécu.

Chapitre XI

LA FERRONNERIE

L'art de la ferronnerie, qui avait été presque abandonné durant la Renaissance et encore au temps de Louis XIII,

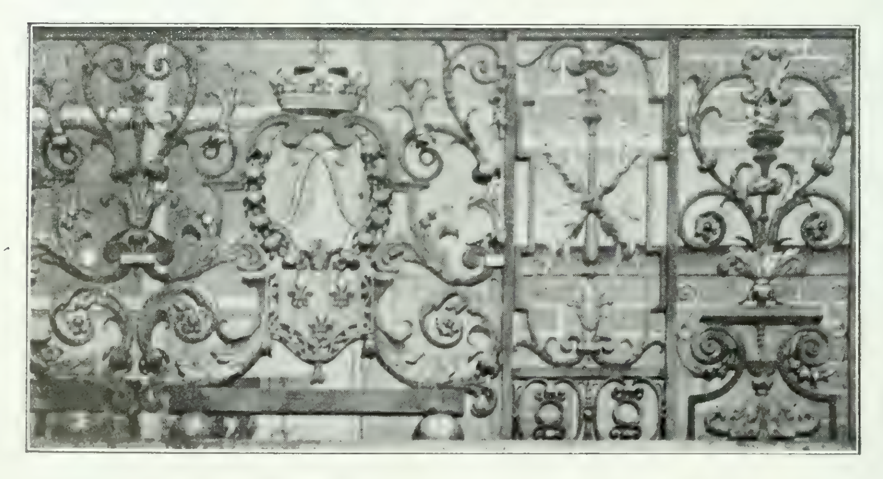


Fig. 22. — Balcon de la cour de Marbre.
Château de Versailles.

fait de très réels progrès sous le règne de son successeur. Pour la première fois, on exécute de grandes pièces en fer battu, modelé à chaud et repoussé au marteau ; et l'on allie au fer forgé le bronze doré (fig. 22), qui est

employé pour les ornements rapportés en applique.

Les balcons, à vrai dire, sont rares à cette époque. Sur l'immense façade du château de Versailles du côté des jardins, on voit bien deux petits balcons au rez-de-chaussée; mais ils datent de Louis XV. De même, les façades du château de Vaux-le-Vicomte, du palais de l'Institut, la colonnade du Louvre sont dépourvues de balcon. En revanche, la cour de Marbre du château de Versailles est ornée de très beaux balcons (fig. 22), qui sont l'œuvre de *Nicolas Delobel*; ceux de la place Vendôme sont également dignes d'admiration.

L'usage des rampes en ferronnerie, comme des balcons, semble avoir été adopté surtout à la fin du style Louis XIV. L'un des plus beaux spécimens de ces rampes fait aujourd'hui partie de la collection Wallace, à Londres. On doit citer également la rampe à balustres de Trianon-sous-bois, qui est en fer plat coulé et soudé. L'œuvre capitale de la ferronnerie sous Louis XIV est la grille de la galerie d'Apollon, au Musée du Louvre, en fer forgé avec ornements en fer battu. Nous mentionnerons aussi celle de la cour d'entrée du château de Versailles.

Chapitre XII

LA SCULPTURE

On juge parfois avec sévérité la sculpture de l'époque Louis XIV. On lui reproche de manquer de vie, de sincérité, et de viser trop souvent à la pompe et au théâtral. A la vérité, ces défauts ne se rencontrent que rarement; mais il faut bien reconnaître qu'ils apparaissent, par exemple, dans les statues qui ornent la balustrade des combles de la chapelle du château de Versailles, statues gesticulantes et animées d'une vie factice.

La sculpture funéraire sous Louis XIV est fort remarquable.

L'un des plus beaux mausolées qui nous soient restés est celui du cardinal de Richelieu, par *Girardon*, à l'église

de la Sorbonne, à Paris. On doit citer aussi celui du cardinal Mazarin, au Musée du Louvre, par *Coysevox*, ainsi que le tombeau de la mère du peintre *Le Brun*. Une innovation de la statuaire sous Louis XIV consiste dans la façon de composer les *Termes*. Jusqu'alors, les sculpteurs faisaient émerger la tête seule des piédestaux en forme de gaine; les artistes du style Louis XIV font



Fig. 23. — **Termes dans les jardins du château de Versailles.**

sortir du bloc de pierre le buste tout entier jusqu'aux hanches (fig. 23). Tels sont les *Termes* du parc de Versailles et du jardin des Tuileries à Paris.

Les principaux sculpteurs de l'époque de Louis XIV sont *Girardon* (1627-1715), *Coysevox* (1640-1720), *Puget* (1622-1694), *Nicolas Coustou* (1658-1733).

Girardon est l'auteur du fameux groupe de l'Enlèvement de Proserpine (fig. 24), au bosquet de la Colonnade, dans le parc de Versailles. Ce groupe est d'une composition hardie, gracieuse, très habile; mais les visages,

il faut le reconnaître, manquent de vie réelle. On lui doit également les gracieux bas-reliefs du Bain des

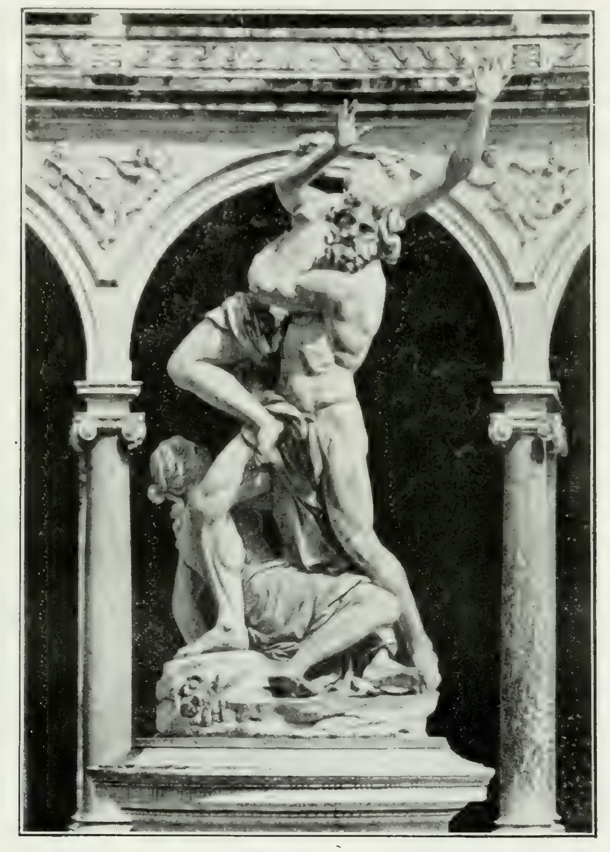


Photo N. D.
Fig. 24. — L'enlèvement de Proserpine, par Girardon. Bosquet de la Colonnade, Parc du château de Versailles.

nymphes, à la fontaine de Diane, dans le même parc de Versailles.

Coysevox est l'un des plus grands sculpteurs de tous les temps : son œuvre s'impose par la variété et la fécondité. Tantôt il joint à la science du modelé une grâce exquise, comme dans la célèbre Nymphe à la coquille, du Musée du Louvre; tantôt il fait preuve d'une vigueur

impressionnante, comme dans le buste de Colbert (fig. 25), ou dans le buste du Grand Condé, au Musée du Louvre, d'un réalisme aigu. On lui doit aussi les chevaux ailés



Fig. 25. — Buste de Colbert, par Coysevox.
Château de Versailles.

qui ornent l'entrée du jardin des Tuileries, place de la Concorde, à Paris. Ces sculptures paraissent, à la vérité, d'une froideur tout académique si on les compare aux chevaux de Marly, qui leur font face ; ces derniers, on le sait, sont l'œuvre du sculpteur *Guillaume Coustou* et appartiennent au style Louis XV.

Puget se différencie entièrement des sculpteurs de son temps par son exubérance méridionale et sa violence. On connaît son Milon de Crotone, au Musée du Louvre, et ses cariatides de l'Hôtel de ville de Toulon, qui rappellent certaines œuvres de Michel-Ange.

Nicolas Coustou, neveu et élève de Coysevox, suit les traditions de son maître. Le jardin des Tuileries contient plusieurs de ses œuvres : Apollon et Daphné, la Seine et la Marne, avec des enfants et un cygne; mais son chef-d'œuvre, qui orne l'Hôtel de ville de Lyon, est la Saône,



Fig. 26. — Fronton de la Douane, à Rouen, par les frères Coustou.

figure couchée, exécutée en bronze. C'est en cette œuvre que se manifeste le plus éloquemment la maîtrise de Coustou dans l'art de modeler; nul mieux que lui n'a su donner à la chair cette souplesse, cette fraîcheur, cette fluidité incomparables.

L'Hôtel de ville de Lyon conserve aussi le Rhône, du frère de cet artiste, c'est-à-dire de *Guillaume Coustou* (1677-1746), qui, par le temps où il vécut et par les caractères de son talent, appartient à l'époque de Louis XV. C'est probablement à la collaboration des deux frères Coustou qu'on doit le célèbre fronton de la Douane, à Rouen (1716).

Ce haut-relief (fig. 26) mérite l'attention aussi bien par la vigueur de son allure que par l'élégance des formes et la grâce de l'ensemble. Il annonce déjà le style Louis XV.

Dans la figuration des enfants, on constate, durant le règne de Louis XIV, une évolution assez marquée.



Fig. 27. — Groupe d'enfants, par Hardy (1710).
Parterre d'eau, à Versailles.

Autant les enfants du début ou du milieu du règne sont froids, conventionnels, académiques, autant ceux de la dernière période sont naturels et enjoués. On en trouve un exemple au groupe du Parterre d'eau du château de Versailles (fig. 27), œuvre du sculpteur *Hardy*, en 1710. Ce groupe fait prévoir le style Louis XV par la grâce des attitudes.

Chapitre XIII

LA PEINTURE

Toute l'histoire de la peinture sous Louis XIV peut se résumer dans la querelle des poussinistes et des rubénistes. Les premiers sont les admirateurs du peintre *Nicolas Poussin* (1594-1665), les seconds sont les fervents de *Rubens*.

Les poussinistes sont les partisans de la prédominance du dessin sur la couleur et de l'idéalisme dans les tableaux. Les rubénistes, au contraire, attachent au coloris tout son prix; ils veulent sacrifier le dessin à la peinture et prônent l'inspiration de la nature. Les principaux partisans de *Nicolas Poussin* sont les peintres *Eustache Le Sueur* (1616-1655), *Claude Gelée*, dit *Le Lorrain* (1600-1682) et *Charles Le Brun* (1619-1690). Poussin, Le Sueur et Cl. Lorrain appartiennent au style Louis XIII [1]. Quant à *Charles Le Brun*, ses tableaux dénotent une réelle science de la composition, mais aussi une grande froideur; on peut s'en rendre compte en examinant ses tableaux du Louvre, notamment sa Bataille d'Arbelles et son Passage du Granique. Ajoutons que Louis XIV était poussiniste. On connaît son mot fameux devant un tableau de Van Ostade : « Otez de ma vue tous ces magots! ».

Les rubénistes les plus illustres sont *Pierre Mignard* (1610-1695), *Charles de La Fosse* (1640-1716), *Jean Jouvenet* (1647-1717), *Antoine Coypel* (1661-1722), *Nicolas Largillière* (1656-1746), *Hyacinthe Rigaud* (1659-1743).

Mignard est un délicieux portraitiste féminin. Le Musée de Versailles conserve son beau portrait de la comtesse de Fouquières; le Musée du Louvre, sa Vierge à la grappe, qui n'est dénuée ni de charme ni de délicatesse.

---

(1) Voir : *Le Style Louis XIII* (6e vol. de la *Grammaire des styles*).

Jean Jouvenet fit triompher la théorie rubéniste avec son fameux tableau la Descente de croix, au Musée du Louvre. *Ch. de La Fosse* se rapproche de Jouvenet : l'un de ses meilleurs tableaux, son Moïse sauvé des eaux, est également au Musée du Louvre. *Coypel* met dans certains de ses tableaux un mouvement, une liberté qui annonce déjà le XVIIIe siècle, comme dans son Athalie chassée du temple, au Musée de Versailles. *Largillière* et *Rigaud* sont les deux grands portraitistes du règne de Louis XIV ; l'un et l'autre savent pénétrer les âmes de leurs modèles. Rigaud, surtout, témoigne d'une grande acuité d'observation avec son Bossuet et son Marquis de Dangeau, du Musée du Louvre. Mais c'est le Musée de Dresde qui conserve son chef-d'œuvre, le portrait de Frédéric-Auguste III.

A la fin du règne de Louis XIV, *Watteau* (1684-1721) inaugure un genre entièrement nouveau. Il appartient déjà au style Louis XV par l'esprit et la liberté de ses tableaux.

Chapitre XIV

LA TAPISSERIE

Les tapisseries du temps de Louis XIV jouissent à juste titre d'une renommée universelle. On a rarement égalé leur harmonie et leur richesse décorative. L'art de la tapisserie sous Louis XIV est inséparable du nom de *Charles Le Brun*. Doué d'un sens merveilleux de la décoration, décorateur plus encore que peintre, Le Brun a compris mieux que tout autre les caractères que doivent avoir les belles tapisseries, c'est-à-dire une grande simplicité harmonieuse de coloration et une composition empreinte de clarté, de calme et de symétrie.

La plupart des tapisseries de cette époque furent exécutées par la manufacture royale de la couronne, qui n'était autre que l'ancien atelier des Gobelins, fondé par Henri IV. Cette importante manufacture, qui occupait huit cents ouvriers, fabriquait également des meubles,

des carosses, de l'orfèvrerie; elle formait le centre artistique le plus important de l'époque du grand roi. La direction en fut confiée à *Charles Le Brun*. Le palais de Versailles conserve l'admirable suite de l'Histoire du roi, qui est considérée avec raison comme le chef-d'œuvre des tapisseries de cette époque.

A côté de la manufacture des Gobelins, fonctionnaient la manufacture du Louvre et la manufacture dite de la Savonnerie. Cette dernière, qui avait été fondée en 1624, occupait l'atelier d'une ancienne fabrique de savons à Chaillot, au bord de la Seine; elle se spécialisa dans les tapisseries veloutées à points noués, inspirées des tapis d'Orient.

CONCLUSION DU SEPTIÈME VOLUME DE LA "GRAMMAIRE DES STYLES"

Le style Louis XIV occupe une place fort importante dans l'histoire de l'art, non seulement à cause de sa durée qui est exceptionnelle, mais aussi par suite de la qualité de ses artistes et du nombre considérable d'œuvres qu'il nous a laissées. Aucun pays ne possède un ensemble qu'on puisse comparer au château de Versailles et à ses jardins.

En parcourant le présent volume on a pu se rendre compte qu'il y avait, en réalité, trois styles Louis XIV, entièrement différents. Durant la première période, le style Louis XIV cherche sa voie et se dégage lentement du style Louis XIII. Bientôt il arrive à un style d'une grande richesse décorative : c'est le style de la deuxième période. Enfin, durant la troisième et dernière période, il renonce au faste, à la richesse exubérante, pour revenir à la légèreté et à la grâce, qui seront, comme on le verra dans le volume suivant, les qualités maîtresses du style Louis XV.

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE DE J. DUMOULIN, PARIS

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LE STYLE LOUIS XV

50 ILLUSTRATIONS



PARIS
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LE STYLE LOUIS XV

LA GRAMMAIRE DES STYLES

CETTE collection a pour but de présenter au public, sous une forme nouvelle, une série de Précis sur l'Histoire de l'Art.

La juxtaposition de l'illustration et d'un texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des Styles et d'en suivre l'évolution.

Déjà parus :

L'ART GREC ET L'ART ROMAIN
L'ART ROMAN
L'ART GOTHIQUE
LA RENAISSANCE ITALIENNE
LA RENAISSANCE FRANÇAISE
LE STYLE LOUIS XIII
LE STYLE LOUIS XIV
LE STYLE LOUIS XV

Paraîtront successivement :

LE STYLE LOUIS XVI
LE STYLE EMPIRE
L'ART ÉGYPTIEN
L'ART JAPONAIS
L'ART CHINOIS
L'ART INDIEN
L'ART MUSULMAN

LA GRAMMAIRE DES STYLES

COLLECTION DE PRÉCIS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

HENRY MARTIN

Archiviste-Paléographe — Administrateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal

LE STYLE LOUIS XV

OUVRAGE ORNÉ DE 44 FIGURES DANS LE TEXTE
ET DE 6 PLANCHES HORS TEXTE



PARIS (VIe)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)



LE STYLE LOUIS XV

Chapitre Premier

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Dans toute l'histoire de notre art national, le règne de Louis XV nous offre certainement, avec l'époque de l'art gothique, la période la plus originale. Depuis le XVIe siècle, les artistes s'inspiraient de l'Antiquité gréco-romaine, soit directement, soit par l'entremise de la Renaissance italienne ; sous Louis XV, au contraire, ils rompent avec la tradition et créent de toutes pièces un art nouveau qui ne doit rien à l'art antique.

On a vu que, vers la fin du règne de Louis XIV (1), s'était déjà produite une réaction assez sensible contre le style classique : le salon de l'Œil-de-bœuf (1701), au château de Versailles, en est un témoignage. Louis XIV lui-même s'était lassé de la magnificence de son palais et s'était fait construire le Grand Trianon. A la mort du roi, la Cour se disperse. Le jeune Louis XV se rend à Vincennes. Le régent Philippe d'Orléans n'a pas l'autorité nécessaire pour imposer un style. L'art n'est plus sous un contrôle rigoureux, et de cette liberté va naître un style nouveau.

C'est à Paris que le mouvement prend naissance et se développe. Grands seigneurs, financiers, fermiers généraux se font construire des hôtels qui rivalisent d'élégance. A cette époque de galanterie, chacun veut avoir sa « folie » : on appelait ainsi une petite maison de campagne qui bien souvent servait de lieu de rendez-vous galant. Dans ces habitations, ce ne sont plus des grandes pièces d'apparat que nous trouverons, mais des petits salons, des escaliers dérobés, des boudoirs

---

(1) Voir : *Le Style Louis XIV* (7e vol. de la *Grammaire des styles*).

avec une décoration légère et gaie. A ces mœurs nouvelles, il faut un style nouveau : ce sera le style Louis XV.

Malgré ses qualités indéniables, le décor pompeux du style Louis XIV n'était guère vivant, figé dans sa richesse et sa solennité ; le style Louis XV, au contraire, est plein de vie et de naturel. On y sent comme une ardeur de vivre, un besoin de mouvement qui contraste étrangement avec l'époque Louis XIV.

Le style Louis XV exprime admirablement le caractère de l'esprit français de cette époque : il est léger, vif, spirituel, séduisant, galant, un peu libertin, un peu désordonné, mais toujours avec une grâce qui désarme.

Les influences qu'il a subies ont des origines assez différentes. A l'Italie, il emprunte l'esprit du style ***baroque***. On sait quelle vogue ce style obtenait en Italie à la fin du XVII[e] siècle. Le style baroque, nul ne l'ignore, est caractérisé par l'horreur de la ligne droite et de la symétrie. Or, on observe déjà, et d'une façon frappante, dans les détails de sculpture de l'église de la Madeleine (1686), à Rome (1), la liberté de composition du style Louis XV.

Sans doute on ne saurait nier l'influence qu'a exercée sous Louis XV l'art oriental en France; mais il ne faut pas exagérer cette influence, qui est due à l'importation, par la Compagnie des Indes, de porcelaines et de meubles laqués de la Chine.

La présence à Paris de l'ambassade turque, en 1721, avait également rendu la Turquie populaire en France. C'est à ces diverses causes qu'il faut attribuer la vogue des ***chinoiseries*** et des ***turqueries***, dont il sera question plus loin.

Il convient, enfin, de mentionner aussi l'influence du peintre ***Watteau***, qui, déjà, à la fin du règne de Louis XIV, avait ouvert les yeux du public sur la possibilité d'un art aimable, spirituel et plein de fantaisie.

On a souvent jugé le style Louis XV avec quelque sévérité et on lui a reproché son abus des lignes sinueuses, contournées. Or, si l'on met à part quelques

(1) Voir : *La Renaissance italienne*, planche V (1[er] vol. de la *Grammaire des styles*).

ferronneries, quelques meubles, ce reproche n'est pas justifié. Lorsque le style Louis XV exagère la fantaisie et tombe dans le mauvais goût, c'est surtout sous l'influence de *Gilles-Marie Oppenord* (1672-1742), fils d'un ébéniste flamand, et d'*Aurèle Meissonier* (1695-1750), originaire de Turin.

Le premier nous a laissé des recueils de compositions où la pierre est traitée comme le bois ou le fer.

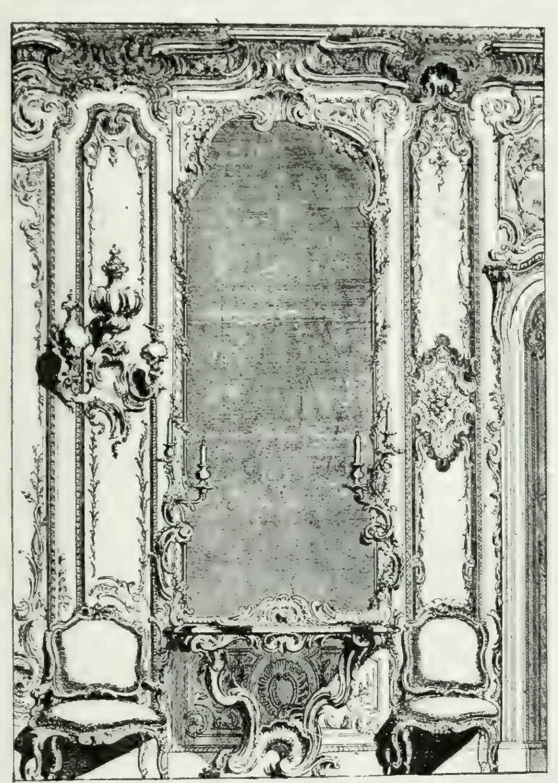


Fig. 1. — Décoration, par Meissonier.

Le second dépasse les limites permises : c'est le roi de l'asymétrie (fig. 1). Le château de Versailles conserve une grande console qui passe pour avoir été exécutée sur ses dessins. Il avait également décoré dans l'île Saint-Louis, à Paris, une maison importante, actuellement disparue, où la décoration, les meubles, le luminaire, étaient agités d'une sorte de frénésie (fig. 1) et où, suprême aberration, les murs eux-mêmes prenaient part à cette valse des lignes et formaient des ondulations. Hâtons-nous de dire que ce sont là de très rares exceptions et que, d'une façon générale, le bon goût français, où dominent la mesure et la pondération, a prévalu pendant toute la durée du style Louis XV.

CHAPITRE II

LE STYLE RÉGENCE (1715-1723)

Le style Régence représente la transition entre le style Louis XIV et le style Louis XV. En réalité, il a commencé dans les dernières années du grand roi. On pourrait appeler le style Régence un style Louis XIV *affranchi* : il conserve, en effet, de l'époque antérieure, la majesté des compositions, mais il y ajoute une liberté toute nouvelle.

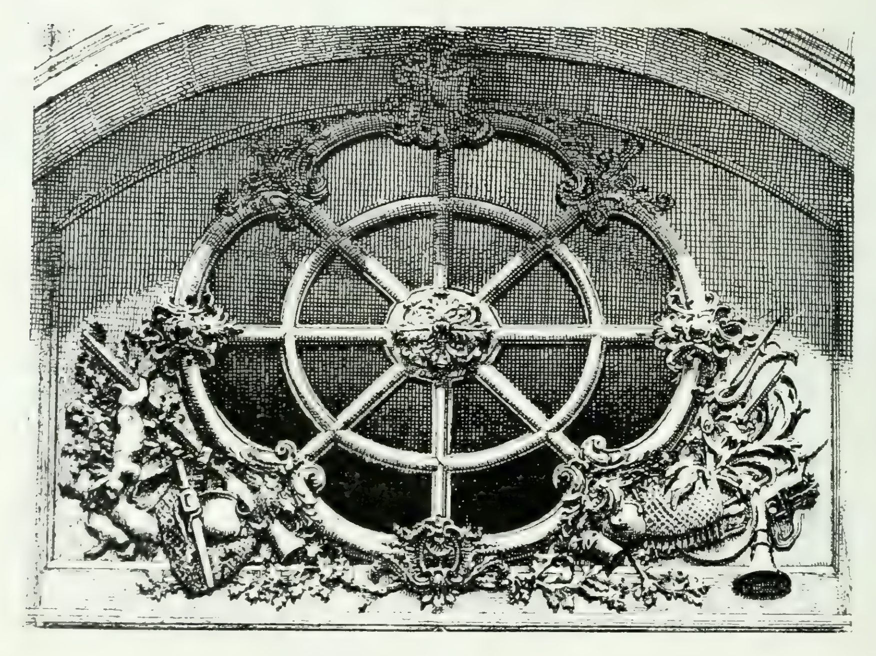


Fig. 2. — Imposte de la porte des écuries de Chantilly.

L'architecture. — Le temps de la Régence a été trop court pour nous laisser un grand nombre d'édifices ; mais il en est pourtant qui doivent être signalés, comme le palais des Rohan, à Strasbourg, la place Bellecour, à Lyon, dus à l'architecte Robert de Cotte, et surtout les écuries de Louis-Henri, duc de Bourbon,

à Chantilly, élevées, de 1719 à 1735, par l'architecte Aubert (fig. 2 et 3). Cet immense bâtiment se développe sur 180 mètres de longueur. Certes, il y a bien encore dans cet édifice quelques emprunts à l'art

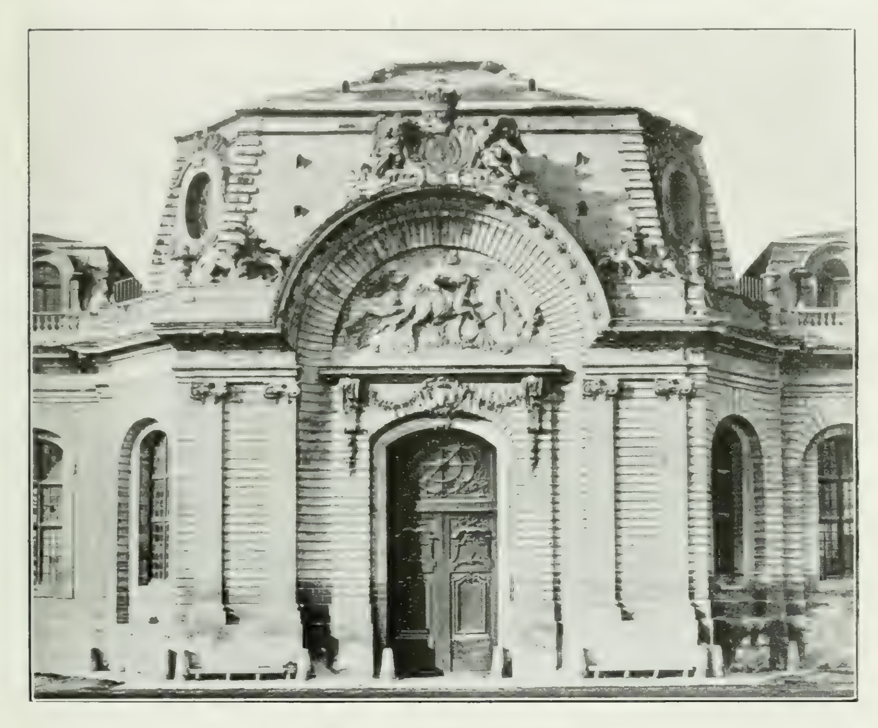


Fig. 3. — Écuries de Chantilly.

classique ; mais déjà on y observe une plus grande liberté de composition, notamment dans les détails (fig. 2).

La décoration intérieure. — Dans la décoration intérieure, comme en architecture, le style Régence conserve les lignes calmes du style Louis XIV, mais il les assouplit.

Il nous reste à Paris un assez grand nombre de pièces ornées de décorations remarquables de la Régence, notamment le grand et le petit salon de l'hôtel de Bourvallais, 13, place Vendôme, aujourd'hui

Ministère de la Justice; le grand salon de l'hôtel d'Évreux, 19, place Vendôme, occupé actuellement par le Crédit Foncier (pl. II), un des plus beaux ensembles de cette époque; l'hôtel Herlaut, également place Vendôme, nº 18; l'hôtel Dodun, 21, rue de Richelieu, et enfin la célèbre Galerie dorée de la Banque de France, ancien hôtel du comte de Toulouse, œuvre de



Fig. 4. — Encadrement d'un panneau.
Galerie dorée de la Banque de France, à Paris.

l'architecte ***Robert de Cotte*** (1719) et du sculpteur *Vassé*. On y remarquera (pl. I) la libre interprétation de l'art antique. Les pilastres, avec leur stylobate orné de sculptures et leur rosace au centre, n'ont plus rien de commun avec les ordres de l'architecture gréco-romaine. Il faut y noter aussi l'élégance avec laquelle sont encadrés les panneaux entre les pilastres (fig. 4). Sans doute nous n'atteignons pas encore à la fantaisie débordante du style Louis XV ; mais il y a là déjà une



Galerie dorée de la Banque de France, à Paris



Hôtel d'Évreux, place Vendôme, nº 19, à Paris.

aisance particulière dans la façon de composer, que l'on observera également dans le beau salon de l'hôtel d'Évreux (pl. II).

Éléments de la décoration intérieure. — De l'époque Louis XIV, le style Régence conserve quelques éléments décoratifs, comme les coquilles, les pal-



Fig. 5. — Chimère et espagnolette, panneau. Musée des Arts décoratifs, à Paris.

mettes, les fleurons à feuillages, les quadrillés à rosaces ; mais en même temps apparaissent quelques éléments nouveaux. Ce sont d'abord les animaux fabuleux, tels que les chimères (fig. 5), les dragons (fig. 6) et la coquille ajourée de trous concentriques. Un motif également très répandu est fait d'un mascaron ou d'un buste de femme au visage souriant et coiffé d'un diadème (fig. 5), qui est tantôt une palmette, tantôt une rangée de plumes. On a nommé *espagnolette* ce motif qui se rencontre un peu partout, aux cintres des glaces, aux angles des meubles, ou bien accostant le haut des glaces sur les cheminées. Parfois, le cou des femmes est entouré d'une collerette plissée. Le style Louis XV fera également un large emploi de ce motif d'ornementation.

Le mobilier. — Le style Régence renonce aux

meubles en marqueterie d'écaille et d'étain, qui furent en si grande vogue sous Louis XIV, et adopte le plus souvent la marqueterie de bois teintés. Le plus célèbre ébéniste de la Régence est ***Charles Cressent*** (1685-1768). Comme l'ébéniste ***Boulle*** sous Louis XIV, il fait un emploi judicieux des applications de bronze

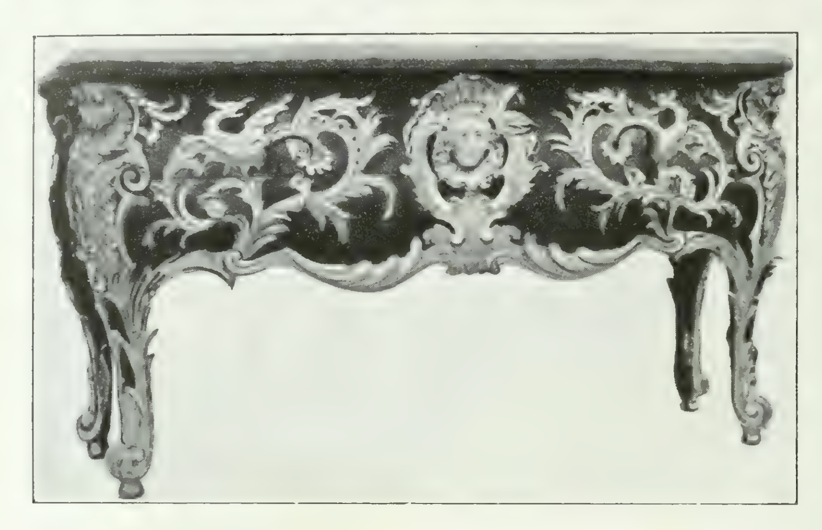


Fig. 6. — Commode, par Cressent.
Collection Wallace, à Londres.

doré et ciselé. A la partie inférieure de ses commodes, il donne un profil sinueux qu'il a nommé lui-même ***profil en arbalète*** (fig. 6). Ce profil fut adopté pour toutes les commodes exécutées sous la Régence et sous Louis XV. Le chef-d'œuvre de ***Charles Cressent*** est incontestablement la célèbre table-bureau du Musée du Louvre (pl. III). Tout le style Régence est condensé, peut-on dire, dans ce meuble. Les pieds en griffes de lion, les entrées de serrure, les mascarons sont encore dans le caractère du règne de Louis XIV; mais la composition générale et les espagnolettes nous révèlent déjà le style Louis XV.

Les sièges Régence diffèrent peu des sièges de la fin du règne de Louis XIV ; cependant, une innovation assez importante se produit dans la forme donnée aux

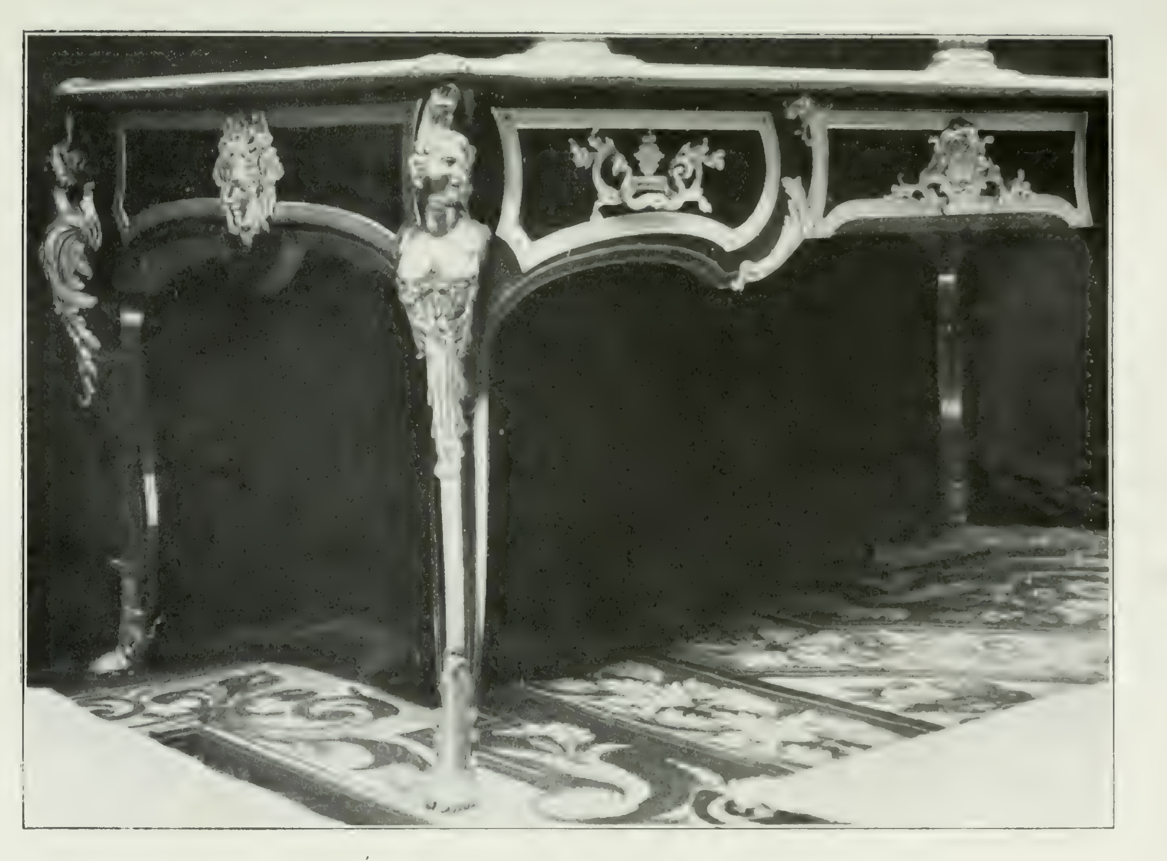


Table-bureau, par Charles Cressent.
Musée du Louvre.

bras. Vers 1718, la mode des ***robes à paniers*** nécessite le recul des supports des accotoirs (fig. 7).



Fig 7. — Fauteuil.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

Ces supports ne sont plus au droit des pieds, mais en retrait, afin de permettre aux femmes de s'asseoir en étalant leurs ***paniers***.

Chapitre III

LE STYLE LOUIS XV

DURÉE. — APPELLATIONS. — ÉLÉMENTS DU STYLE ROCAILLE.

Durée. — Le style Louis XV est loin d'embrasser la totalité du règne de ce roi. On admet généralement qu'il commence au jour de la majorité du monarque, c'est-à-dire en 1723, pour finir en 1750. C'est vers le milieu du XVIIIe siècle que le style dit style Louis XVI prend, en réalité, naissance et se développe jusqu'à la mort de Louis XV (1774) pour continuer sous son successeur.

Appellations. — On a donné au style Louis XV les noms les plus divers et parfois les plus fantaisistes. On l'a nommé tantôt le style *rocaille*, tantôt le style *rococo*, tantôt le style *Boucher*, tantôt le style *Pompadour*.

L'appellation *rocaille* est tout à fait justifiée, comme on le verra plus loin.

Le terme *rococo* semble avoir été inventé par les Italiens, au XVIIIe siècle, en signe de mépris pour les exagérations du style baroque.

Quant au nom de *Pompadour*, il n'y a aucune raison de l'appliquer au style Louis XV. Mme de Pompadour est, au contraire, l'initiatrice du style Louis XVI ; c'est à elle qu'on doit en grande partie la réaction qui se produisit dès le milieu du siècle.

Éléments du style rocaille. — Le mot *rocaille* devrait, en réalité, désigner les fragments de rocs dont on décore les grottes ; mais on l'applique aussi aux coquillages qui entrent dans cette ornementation.

Les éléments du style rocaille sont inspirés de la forme des coquillages ; on peut expliquer cette inspiration par la grande vogue dont jouissaient à cette époque les cabinets d'histoire naturelle et la conchylio-

logie. La rocaille, qui est l'élément le plus important de la décoration Louis XV, revêt deux aspects assez différents. Ou bien elle est outrancière, c'est-à-dire que les lignes en sont contournées à l'extrême et les formes déchiquetées ; ou bien elle est modérée et conserve dans sa fantaisie une certaine retenue. On trouvera, dans l'agrafe reproduite ici (fig. 8), un exemple de rocaille outrancière. Sans qu'on puisse en indiquer d'une façon précise l'inspiration, cette agrafe rappelle par sa forme certains coquillages : l'asymétrie en est un des caractères. Un autre exemple de rocaille outrancière nous est fourni par un chenet (fig. 9) du Musée des Arts

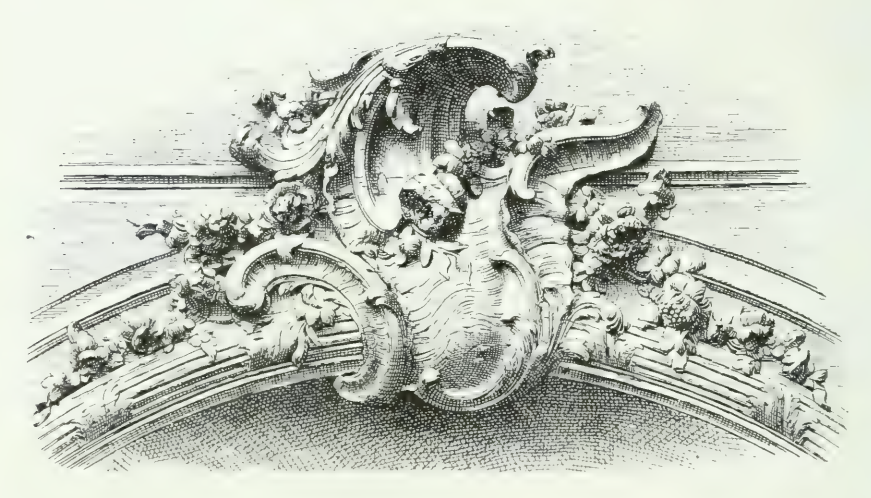


Fig. 8. — Agrafe.
Château de Rambouillet.

décoratifs. La figurine est posée sur un socle dont la forme étrange rappelle celle d'un crustacé. La rocaille modérée est aussi fréquente que la rocaille tourmentée. Voici (fig. 10) un exemple de rocaille modérée : c'est l'agrafe d'un arc du pavillon de l'hôtel de Matignon (1723), rue de Varenne, n° 57, à Paris. Sans doute les enroulements qui entourent le visage souriant sont empreints de fantaisie, mais l'ensemble a déjà plus de pondération ; d'autre part, la symétrie y est observée.



Fig. 9. — Chenet.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

Au-dessus du mascaron on remarquera une coquille percée de trous concentriques : ces coquilles ajourées sont un des éléments caractéristiques de la décoration Louis XV.

Voici enfin (fig. 11) un autre exemple de rocaille assagie. A l'exception des lignes sinueuses des bordures du cartouche, tout le reste de la composition est très calme. Ajoutons que les baguettes de jonc enrubannées formant la bordure

Fig. 10. — Agrafe.
Hôtel de Matignon, à Paris.

intérieure de ce cartouche, ainsi que le cartouche ailé qui orne la partie inférieure, sont deux éléments caractéristiques de la décoration Louis XV.



Fig. 11. — Cartouche.
Chambre de la Reine, au château de Versailles.

Chapitre IV

L'ARCHITECTURE

L'originalité du style Louis XV s'affirme d'une façon frappante en architecture. Il n'y est fait, pour ainsi dire, aucun emprunt à l'Antiquité, et les portiques à colonnes si fort en vogue depuis deux siècles disparaissent. On ne saurait trop admirer alors chez les

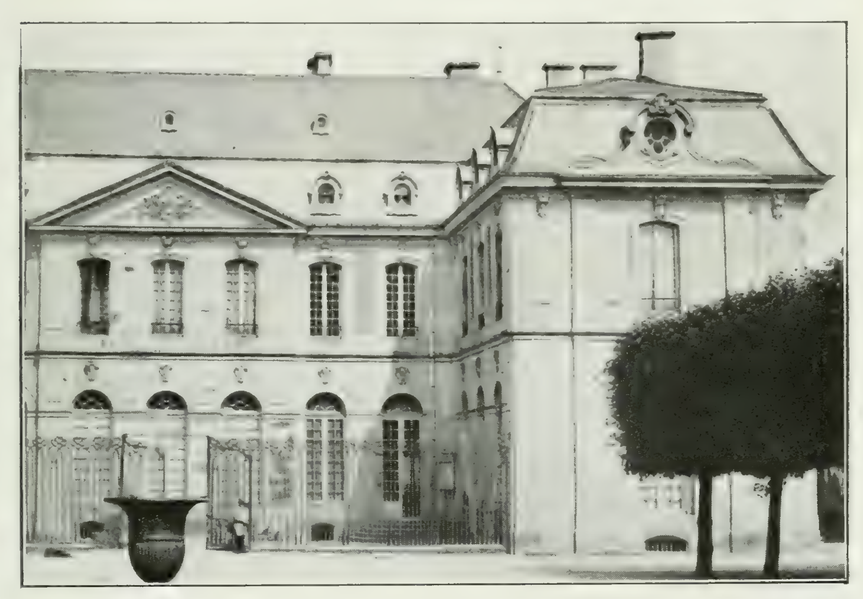


Photo N. D

Fig. 12. — Ancien palais abbatial, à Remiremont.

architectes cette horreur des formes convenues, cette recherche continuelle de lignes et de formes nouvelles, cet effort très réel d'invention. Au palais abbatial de Remiremont, œuvre de l'architecte **Jennesson**, de Nancy, il convient de signaler le dessin infiniment gracieux de la lucarne de l'avant-corps (fig. 12). On chercherait en vain dans l'histoire de l'architecture un motif rappelant, même de loin, cette composition. Pour animer la ligne horizontale et souvent monotone de l'attique, les architectes disposent,

au droit de la corniche et devant la toiture, une suite gracieuse d'enfants, comme à la fontaine de la Grosse Horloge (1732), à Rouen, au Pavillon de Hanovre (1750), boulevard des Italiens, n° 33, à Paris, au Pavillon de jeu et de conversation (1750), à Versailles. La fantaisie des architectes s'exerce également dans la forme des fenêtres. Parfois ils interrompent le plein cintre, comme on peut le voir dans une maison de la rue de la Parcheminerie, n° 29, à Paris (fig. 13). A l'étage supérieur, le plein cintre est interrompu par une petite courbe ; à l'étage inférieur, par un méplat. Les châssis dormants et ouvrants de ces fenêtres suivent naturellement la forme donnée aux chambranles.



Fig. 13.
Maison, rue de la Parcheminerie, n° 29, à Paris.

La menuiserie extérieure mérite également l'attention.

Une porte vitrée (fig. 14) du pavillon de l'hôtel de Matignon, à Paris, nous offre l'exemple d'une menuiserie s'harmonisant avec l'architecture de la façon la plus heureuse. L'imposte, avec son ovale, repose sur une traverse qui affecte la forme d'une arbalète ; le

châssis ouvrant a la même forme et s'applique sur la traverse. A l'hôtel Desvieux (1726), rue des Capucines, nº 15, à Paris, l'imposte est rectangulaire (fig. 15) : le parti est donc différent. Aussi, pour relier l'ovale au châssis dormant, a-t-on eu recours à des petites

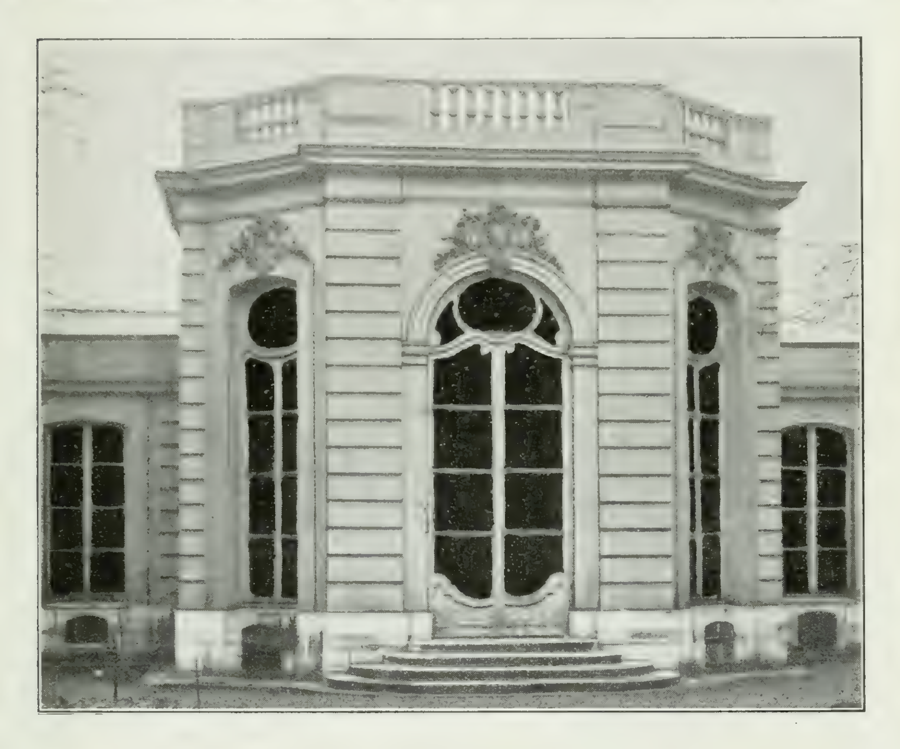


Fig. 14. Porte vitrée de l'hôtel de Matignon, à Paris.

attaches circulaires et, afin de corriger la sécheresse de l'ovale, la partie inférieure en est ornée d'une corbeille de fleurs.

Sous Louis XIV, on n'avait guère vu s'élever que des palais et des châteaux. Le règne de Louis XV, au contraire, est l'époque des hôtels particuliers ; et l'on ne peut guère citer comme édifice public appartenant au style Louis XV que l'Hôtel de ville de Rennes (1734). Un des rares hôtels dont les façades nous soient parvenues intactes, et d'ailleurs l'un des plus beaux, est l'hôtel

Peyrenc de Moras (1729), rue de Varenne, n° 77, à Paris (fig. 16 et 17), construit par *Jacques Gabriel* et *Aubert*. Là encore nous constatons une innovation. Les avant-corps qui forment l'extrémité de la façade ont



Fig. 15. Hôtel Desvieux, rue des Capucines, n° 15, à Paris.

leurs pans coupés arrondis. Cette composition se traduit en plan par deux pièces à quatre angles arrondis; et ces deux pièces n'ont la forme, ni d'un cercle, ni d'une ellipse (fig. 17). On ne saurait trop admirer avec quelle perfection sont exécutés les détails de sculpture ornementale de cet hôtel. Les consoles, notamment, méritent l'attention (fig. 18). Parmi les nombreux hôtels du faubourg Saint-Germain, à Paris, certains

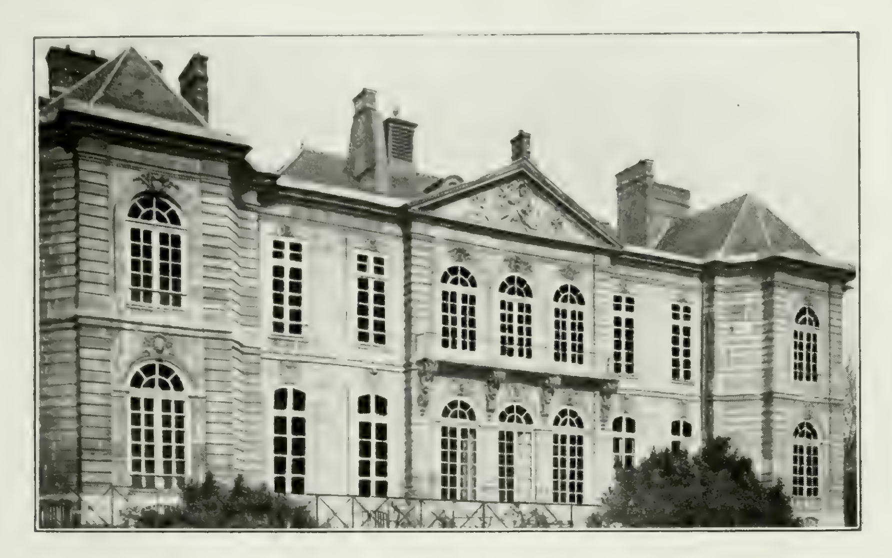


Fig 16. — Façade de l'hôtel Peyrenc de Moras, à Paris.

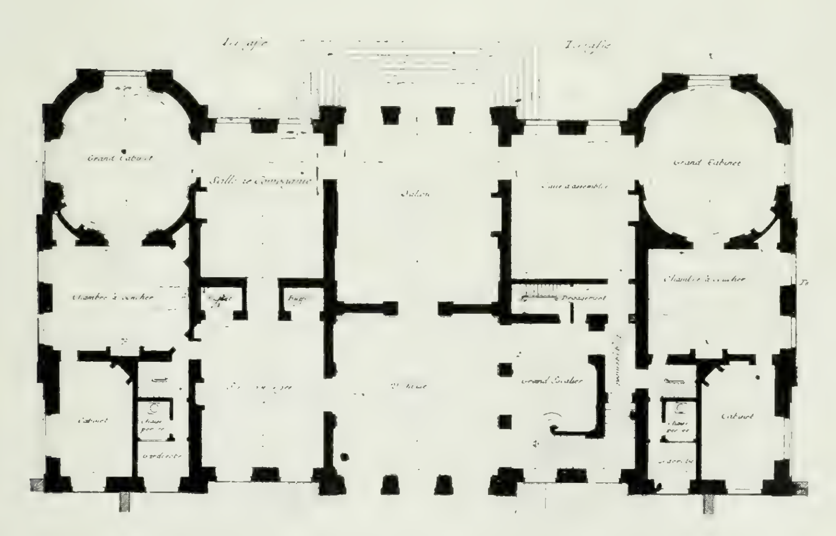
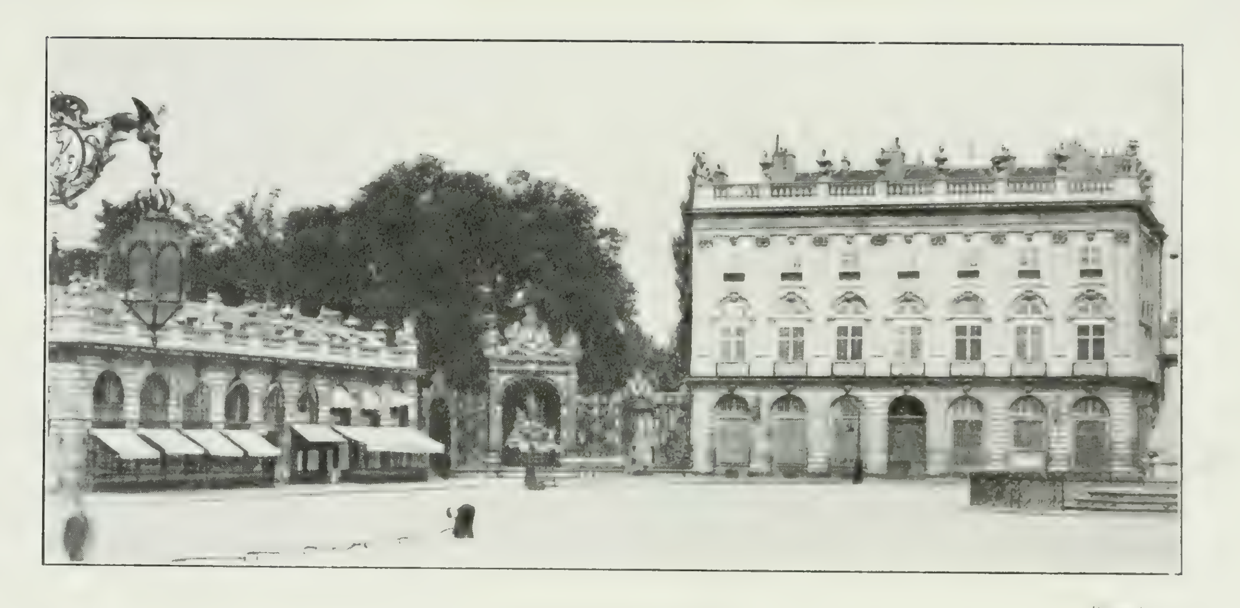


Fig. 17. — Plan de l'hôtel Peyrenc de Moras, à Paris.

nous sont parvenus intacts, du moins pour ce qui est des façades. Nous citerons notamment l'hôtel de Matignon (1723), 57, rue de Varenne; l'hôtel de Roquelaure (1722), 246, boulevard Saint-Germain, actuellement Ministère des Travaux publics ; l'hôtel de Charolais, 101, rue de Grenelle, devenu le Ministère du Commerce; l'hôtel de Villeroi, 78, rue de Varenne, aujourd'hui Ministère de l'Agriculture. Le Palais-Bourbon, ou Chambre des députés, n'a conservé que son portique d'entrée sur la place du Palais-Bourbon. D'autres hôtels, tels que l'hôtel de Lassay (1722), actuellement hôtel du Président de la Chambre, et l'hôtel d'Évreux ou palais de l'Élysée, ont été très modifiés. La Lorraine, sous le gouvernement de Stanislas Leczinski, beau-père de Louis XV, est un centre artistique important. La place Stanislas, à Nancy, est un des plus purs joyaux de l'architecture française. L'auteur de cette place, *Héré de Corny*, eut l'heureuse idée de relier entre eux les bâtiments par des grilles en fer forgé, dont il confia l'exécution au ferronnier *Jean Lamour*. Ces grilles s'allient merveilleusement à l'ensemble architectural de la place (pl. IV). Une des caractéristiques de la place Stanislas est la différence de hauteur des constructions qui l'encadrent. Sur trois côtés, en effet, les bâtiments ont deux étages et un attique, tandis que le quatrième côté n'a que des bâtiments d'un étage (pl. IV). Cette disposition rompt agréablement l'uniformité de la



Fig. 18. — Console de l'hôtel Peyrenc de Moras, à Paris.



Place Stanislas, à Nancy.

place. Il y a lieu d'ajouter que les motifs d'ornementation, notamment ceux de l'Hôtel de Ville, appartiennent nettement à la rocaille tourmentée. Or, à la date où cette place fut construite (1757), la France entière s'orientait déjà vers l'art classique, comme on le verra plus loin.

Les églises. — Le style Louis XV adopte pour les façades de ses églises la formule du *style jésuite*, dont le type est l'église du Gesu, à Rome, c'est-à-dire que les façades sont formées de deux ordres superposés et d'un fronton triangulaire. Telles sont les façades de l'église Saint-Roch et de Notre-Dame-des-Victoires, à Paris, de la cathédrale Saint-Louis, à Versailles. Quant à la décoration, elle est en général fort peu austère : c'est une accumulation de stuc et de peintures allégoriques. Le type le plus marquant sans doute d'intérieur d'églises Louis XV se voit à l'église de la Madeleine, à Besançon. On peut citer aussi l'intérieur des églises Saint-Sébastien, à Nancy, et Saint-Jacques, à Lunéville.

C'est durant cette période que l'usage s'introduit de poser des baldaquins au-dessus des autels, à l'imitation de ce qui se faisait dans les églises italiennes au XVII[e] siècle. L'église Saint-Bruno, à Lyon, l'église de la Gloriette, à Caen, les cathédrales de Sens, d'Angers, de Cambrai, nous offrent des spécimens très caractérisés de ces énormes baldaquins supportés par de hautes colonnes. C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les *gloires* suspendues au-dessus du maître-autel : on appelle ainsi des nuages percés de rayons, le plus souvent dorés, avec des têtes d'anges ailés.

L'architecture monastique, au temps de Louis XV, nous a laissé quelques abbayes remarquables, comme celle de Prémontré (Aisne), celle de Saint-Étienne (1724), devenue actuellement hôpital et lycée, à Caen, par le *P. de La Tremblaye*, celle de Saint-Ouen, aujourd'hui Hôtel de Ville, à Rouen, celle de Brantôme, celle de Chaalis, par *J. Aubert* (1740). Signalons enfin les palais épiscopaux de Toul et de Strasbourg.

Chapitre V

LA DÉCORATION INTÉRIEURE

Caractères généraux. — A aucun moment de l'histoire de l'art, on ne rencontre autant d'originalité dans la décoration intérieure qu'à l'époque de Louis XV. Non seulement les artistes font table rase des styles des périodes précédentes, mais leur esprit d'invention

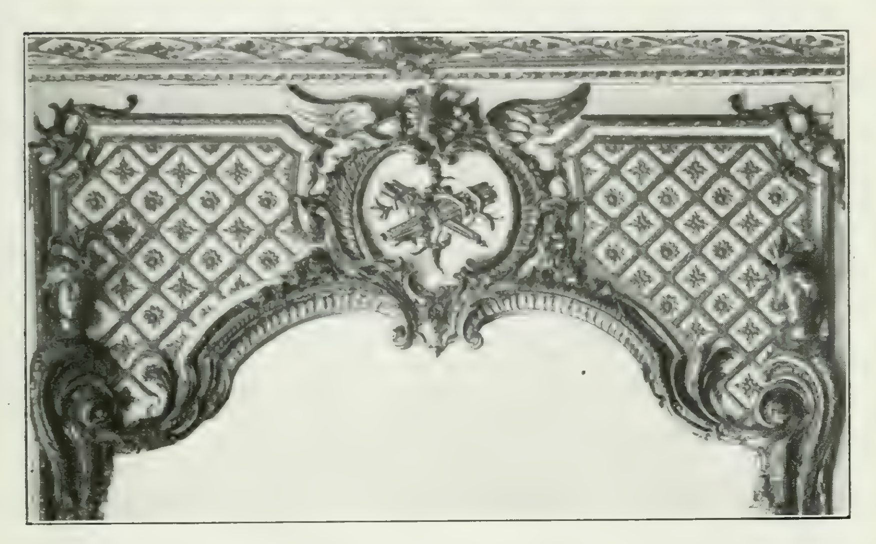


Fig. 19. — Dessus de glace.
Chambre à coucher de Louis XV, à Versailles.

est tel qu'ils ne se répètent jamais. Avec une verve étincelante, ils se renouvellent sans cesse, tantôt capricieux à l'excès, tantôt fantaisistes avec une sage pondération.

Malgré une extrême diversité, certains éléments se retrouvent assez fréquemment. Il faut citer tout d'abord le *cartouche ailé*, c'est-à-dire accosté de deux ailes (fig. 19). Très souvent ce cartouche est évidé et contient un motif décoratif. Les fonds de quadrillés à rosettes, déjà employés sous Louis XIV, subsistent toujours (fig. 19). Il convient également de mentionner les

bustes de femmes, dont la chevelure est ornée d'une aigrette de plumes (fig. 19).

Dans le salon de l'archevêché de Bordeaux (fig. 20),



Photo Arch. Ph.

Fig. 20. — Salon de l'archevêché de Bordeaux

nous ne trouverons plus ni colonnes ni pilastres ; et nous pourrons y constater de nombreuses innovations. Les peintures décoratives y sont enchâssées dans des cadres qui sont intimement liés à la décoration ; et

la façon de décorer la corniche ne ressemble à rien de ce qui avait été fait jusque-là. Ce sont des envolées d'oiseaux au milieu du feuillage, des fleurs et des ornements *rocaille*. Toute nouvelle aussi est l'idée d'un grand plafond uni et blanc, avec une rosace au centre. De chaque côté de la glace, on remarquera un *faisceau de joncs* autour duquel s'enroulent des fleurettes. Ce motif est, avec les *tiges de palmier*, l'ornement préféré des décorateurs pour encadrer les panneaux.

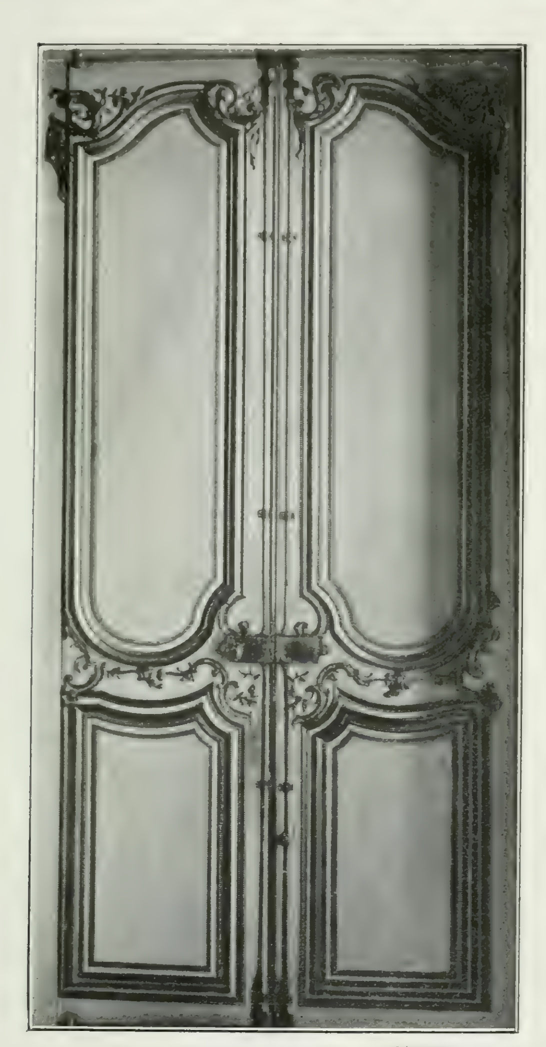


Photo Giraudon

Fig. 21. — Porte de l'hôtel de Rohan, à Paris.

La façon de décorer les portes mérite également l'attention. A l'hôtel de Rohan, rue Vieille-du-Temple, 87, à Paris, l'artiste, avec des moyens simples, a su créer une œuvre d'une distinction suprême et d'une rare élégance (fig. 21). On remarquera la disposition particulière adoptée pour les serrures : au lieu de faire mordre les serrures sur la décoration des panneaux des deux battants de la porte, comme on avait fait sous Louis XIV,

chacun des angles de ces quatre panneaux est abattu et fortement échancré, afin de laisser entièrement libre l'emplacement nécessaire aux serrures. Un



Photo Sylvestre

Fig. 22. — Salle des archives, à l'hospice de la Charité, à Lyon.

grand nombre de portes Louis XV présente cette disposition.

Nous avons dit que les décorateurs du style Louis XV avaient horreur des formes convenues et qu'ils avaient

fait rarement usage des colonnes et pilastres dans la décoration intérieure. Cependant, l'emploi des piliers est parfois inévitable, comme lorsqu'il s'agit, par exemple, d'une salle voûtée. Dans ce cas, l'architecte va-t-il couronner le pilier d'un chapiteau plus ou moins inspiré de l'antique ? Non pas. Dans la salle des archives de l'hospice de la Charité, à Lyon (fig. 22), par exemple, au lieu du traditionnel chapiteau, ce sont de petites consoles qui supportent une tablette faisant le tour du pilier rectangulaire. C'est là une composition entièrement nouvelle.

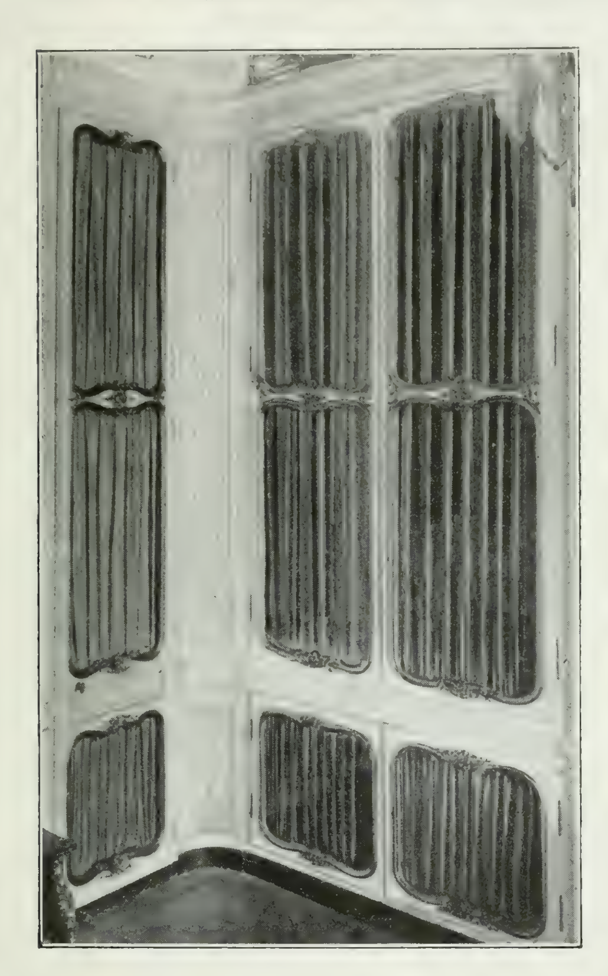


Fig. 23. — Bibliothèque du dauphin, au château de Versailles.

Signalons, pour terminer, la décoration des bibliothèques vitrées et des cabinets de curiosités. Ces derniers, fort à la mode, étaient, comme les bibliothèques, composés d'une longue suite d'armoires vitrées. Pour rompre la monotonie de ces grandes surfaces vitrées et pour protéger les vitres, on séparait les battants par une

traverse, non point d'une largeur uniforme, mais renflée en son milieu (fig. 23). On rencontre des traverses de cette forme notamment à la bibliothèque du dauphin (fig. 23), au rez-de-chaussée du château de Versailles, à l'ancien cabinet de curiosités, actuellement cercle des élèves, au lycée Henri IV, à Paris. Il y a lieu de signaler aussi les *bibliothèques feintes* ou fausses bibliothèques : ce sont des bibliothèques factices composées de rangées de reliures vides. Ces bibliothèques couvraient, non seulement les surfaces murales, mais aussi les portes qui, de cette façon, devenaient invisibles. On ne rencontre pas de bibliothèques feintes avant la fin du XVIIe siècle.

La polychromie. — Nous abordons ici une des plus séduisantes inventions décoratives du style Louis XV. Rien de plus charmant, en effet, que l'idée de peindre toutes les surfaces murales, le plus souvent dans les tons les plus délicats, vert d'eau, lilas, gris perle, rose, jonquille, etc., parfois dans des tons plus chauds, rouge et filets noirs ou vert et or. Comme les tentures et la peinture des meubles, notamment des sièges, étaient du même ton que la pièce, il en résultait une harmonie décorative parfaite; et une vie intense animait les intérieurs. Cette polychromie était réservée aux pièces de petite dimension et il ne nous en est parvenu que peu d'exemples. Au château de Versailles, la salle à manger des petits cabinets du roi porte encore quelques traces de peintures dans les tons vert et crème. L'ensemble le plus complet peut-être de décoration polychrome qui nous soit parvenu intact se voit à Abbeville dans l'ancienne Folie des Van Robais, au faubourg Saint-Gilles. Le salon d'hiver de ce petit château (fig. 24) a ses fonds peints en vert d'eau et est rechampi en bleu; en d'autres termes, les moulures et les ornements sont rehaussés d'une nuance bleue plus foncée. Parfois la nuance donnée aux parties rechampies est, au contraire, plus pâle que le fond. Le but du rechampissage est de faire valoir la décoration et les moulures. Les polychromistes commençaient par

étendre une ou deux couches de blanc ; et, après avoir poli ce blanc, ils donnaient les couches de couleur employées à chaud. Pour obtenir un résultat parfait, ils



Fig. 24. — Salon d'hiver.
Folie des Van Robais, à Abbeville.

débutaient par deux couches de colle un peu forte, broyée à froid et d'une égale épaisseur partout ; puis, lorsque le tout était bien sec, ils y passaient un vernis incolore. C'est alors qu'ils appliquaient les couches de couleur.

Un autre procédé, moins simple, il est vrai, produisait d'excellents résultats : on l'appelait le *chipolin*. Il consistait à donner sept ou huit couches de blanc d'apprêt, à dégager et à lisser les moulures et ornements, et à passer ensuite deux couches de la couleur désirée. On terminait par une couche ou deux de colle pure légère à froid et par deux couches de vernis à l'esprit-de-vin. On est souvent embarrassé, de nos jours, pour reconstituer les tons employés au XVIIIe siècle. Le vert d'eau était obtenu avec du blanc de céruse et du vert de montagne broyés à l'eau et détrempés à la colle ; le vert ordinaire, avec une livre de blanc de céruse, 60 grammes de stil-de-grain de Troyes et 15 grammes de bleu de Prusse ; la jonquille, avec de la céruse et du stil-de-grain de Troyes ; le citron, avec de l'orpin rouge et de l'orpin jaune ; le gris perle, avec du blanc de céruse, du noir de vigne et une pointe de bleu de Prusse ; le lilas, avec une partie de cendres bleues, mélangées avec deux parties de laque rose et une partie de blanc pur ; le violet, avec de la laque, de la céruse et un peu de carmin.

Les peintures décoratives. — En dehors des peintures allégoriques, les décorateurs exécutèrent assez souvent des peintures décoratives inspirées de l'art oriental, des *turqueries*, des *chinoiseries* et des *singeries*, où des Turcs, des Chinois et des singes s'ébattent au milieu des paysages. Une des plus gracieuses *turqueries* est celle du peintre *Lancret*, à l'hôtel de Boullongne, place Vendôme, 23, à Paris. Les *singeries* les plus réputées sont celles du château de Chantilly et celles du château de Champs; mais il faut mettre hors de pair les *singeries* de l'hôtel de Rohan (pl. V), rue Vieille-du-Temple, 87, à Paris. Elles sont l'œuvre de l'architecte *de Saint-Martin* et du peintre *Christophe Huet*. On y remarquera, non seulement la fantaisie du décor, mais aussi sa variété.

Principales décorations. — Le château de Versailles nous offre un ensemble assez important de

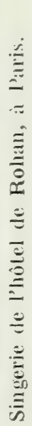


Photo Giraudon

Singerie de l'hôtel de Rohan, à Paris.

pièces décorées sous Louis XV. Ce sont le cabinet de la Pendule, la chambre à coucher de Louis XV, celle de la reine, celle du dauphin, les cabinets du roi. De l'ensemble de ces pièces, il faut retenir les belles boiseries, œuvre de *Jacques Verbeckt*, dans le cabinet de la Pendule et la chambre à coucher de Louis XV. Au palais de Fontainebleau, la salle du Conseil mérite également d'être signalée.

La décoration des hôtels particuliers est parfois très *rocaille*, comme, par exemple, celle qui se voit au Ministère des Travaux publics, ancien hôtel de Roquelaure, boulevard Saint-Germain, n° 246, à Paris; parfois, au contraire, elle est extrêmement sage et très étudiée. Le plus remarquable ensemble de décorations intérieures Louis XV que nous possédions est conservé à l'hôtel Soubise, rue des Francs-Bourgeois, n° 60, à Paris, aujourd'hui palais des Archives nationales. On doit appeler particulièrement l'attention sur le salon ovale du premier étage, œuvre de l'architecte *Boffrand*, en 1735. Ce salon nous offre l'un des plus purs chefs-d'œuvre de l'art décoratif à toutes les époques. Les glaces sont ornées d'arcatures en plein cintre reliées par des panneaux en forme de trapèzes (pl. VI). Chaque panneau enchâsse une peinture de *Natoire*. Cette incomparable décoration présente un chatoiement de couleurs qui est un régal pour les yeux les plus délicats. La vigueur de ton des peintures de *Natoire* s'harmonise admirablement avec l'ensemble. Sur le fond bleu du plafond se détachent des groupes d'amours en haut-relief. Enfin la jolie rosace centrale est reliée à la corniche par huit rayons traités comme de la dentelle.

Le style Louis XV est l'époque des belles boiseries sculptées. Celles du château de Versailles, qui sont l'œuvre de *Jacques Verbeckt*, comptent parmi les plus remarquables.



Photo Giraudon

Salon ovale de l'hôtel Soubise, à Paris.

CHAPITRE VI

LE MOBILIER

Les sièges Louis XV dénotent une recherche très réelle du confort. Les hauts dossiers du siècle précédent sont abandonnés et remplacés par des dossiers ne s'élevant qu'à 45 centimètres au-dessus du siège. Pour mieux épouser la forme du corps, ces dossiers deviennent concaves et les bras s'évasent au dehors. Les sièges ainsi faits sont dits à *cabriolet*. C'est alors aussi qu'apparaissent les ressorts métalliques qu'on désigne sous le nom d'*élastiques*.

Les sièges sont recouverts de velours de laine, de brocatelle ou de damas. Pour la première fois, vers 1720, on fait usage de tapisseries en haute et basse lisse, exécutées par les manufactures de Beauvais et des Gobelins. Les bois les plus employés pour la construction des sièges sont le hêtre et le noyer. Ils sont le plus souvent sculptés et cirés; mais, comme on l'a vu plus haut, il arrivait aussi fréquemment qu'on les peignait. Comme à la fin du style Louis XIV, les pieds des sièges sont chantournés, mais la courbure est plus accentuée. Les traverses d'entrejambe employées dans tous les sièges Louis XIV disparaissent peu à peu. Les bras sont toujours en retrait, comme sous la Régence.

Le nombre de sièges nouveaux imaginés par le style Louis XV est considérable. Nous citerons d'abord la *bergère*, qui apparaît vers 1725. La bergère est un fauteuil dont on a garni l'espace resté vide sous les accotoirs (fig. 25). En outre, un petit matelas de duvet couvre le siège. Ces meubles ont en général 65 centimètres de largeur et 55 centimètres de profondeur. On confond souvent la *bergère* avec le *fauteuil-bergère :* celui-ci n'a pas de coussin. La *bergère* dite *à confessionnal* (fig. 26) est munie de chaque côté, à la partie supérieure du dossier, d'un appui rembourré, appelé *oreille*, qui, primitivement ajouré comme un judas, servait aux prêtres pour la confession.



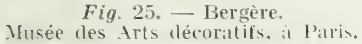


Fig. 25. — Bergère.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.



Fig. 26. — Bergère à confessionnal.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

La ***marquise*** (fig. 27) est une bergère à dossier très bas et aux bras courts. Plus large que la bergère (sa largeur atteint parfois 1 m. 20), elle peut contenir deux personnes. Souvent les bergères et les fauteuils sont ***en gondole***, c'est-à-dire que les bras, très élevés, forment un prolongement du dossier en arc surbaissé (fig. 27). Le ***fauteuil de cabinet***, qu'on appelle souvent à tort ***fauteuil à cabriolet*** et qui porte aussi le nom de ***fauteuil de toilette*** ou ***fauteuil à poudrer***, a deux pieds placés dans l'axe du siège (fig. 28), et l'un d'eux soutient la saillie arrondie que forme la ceinture. Sa hauteur totale n'est guère que de 1 m. 50.



Fig. 27. — Marquise.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

Les lits sont tout d'abord à quatre colonnes. Mais, vers 1740, apparaît le *lit à la duchesse*, nommé aussi *lit à l'ange*, qui est sans colonnes et est surmonté d'un dais suspendu au plafond. Vers 1750, on rencontre le *lit à la polonaise*, comprenant parfois trois dossiers et dont les pieds, terminés par des fers en S, supportent un dôme.



Fig. 28. — Fauteuil de cabinet. Musée des Arts décoratifs, à Paris.

Alors que tous les meubles de nos jours sont contreplaqués, les meubles du XVIII[e] siècle étaient faits de panneaux embrevés, à rainures et languettes. Les meubles ordinaires étaient polis et les beaux meubles marquetés. Il y avait deux sortes de marqueterie. La *marqueterie ordinaire* n'était qu'un placage de bois précieux, d'un millimètre d'épaisseur, collé sur un bâti de bois ordinaire, de droit fil ; ces bois précieux formaient des variations géométriques. La *marqueterie en mosaïque*, appelée aussi *peinture en bois*, était un assemblage de petits morceaux de bois découpés, ombrés au feu ou aux acides. On employait cette marqueterie pour les motifs tels que paniers, fleurs, vases, oiseaux, attributs, etc. L'habileté du marqueteur résidait dans la façon d'ombrer les découpures au degré nécessaire, soit par la chaleur, soit à l'aide d'acides avec un pinceau. Les morceaux de bois découpés étaient assemblés *à l'envers* sur un papier enduit de colle.

Les bois les plus employés pour les placages étaient l'acajou, l'amarante et le palissandre. Enfin, les vis avaient alors une forme très particulière : le filetage montait jusqu'à la tête et ne laissait point, comme de nos jours, une partie lisse entre la tête et le filetage.

Le laquage des meubles constitue une innovation. Tout d'abord, on se contenta de plaquer les panneaux importés d'Extrême-Orient; puis bientôt on expédia les meubles en Chine pour y être vernis. Enfin, les ébénistes *Martin*, vernisseurs du roi, découvrirent un vernis merveilleux imitant les laques de Chine. Sur un fond noir laqué (fig. 29), ils détachaient en or la décoration.



Fig. 29. — Commode laquée en vernis Martin.
Palais de Fontainebleau.

Signalons aussi l'emploi des laques multicolores de Coromandel.

Les commodes Louis XV sont tantôt énormes et ventrues avec des pieds minuscules, tantôt légères (fig. 29) et de proportions agréables.

Parmi les meubles nouveaux, on peut citer : la *chiffonnière*, petite table de dames, avec deux ou trois tiroirs superposés et parfois un écran pour se protéger du feu l'hiver ; la *toilette*, ou *table à coiffer*, que nous appelons de nos jours une *poudreuse* et qui a trois abattants; le *haricot*, que nous nommons *table rognon* et qui a la forme d'un croissant. La *table de nuit*, qui apparaît vers 1717, a deux tablettes et, au dessous, un tiroir qui s'ouvre à droite. Le *bureau à dessus brisé*, que nous avons baptisé *table à dos d'âne*, a sa partie supérieure en forme de pupitre, dont l'abattant vient s'appuyer sur deux tirants.

Chapitre VII

LA TAPISSERIE

L'art de la tapisserie, qui avait brillé d'un si vif éclat sous Louis XIV, donne quelques signes de décadence ; les bordures sont parfois trop grandes, et il n'est pas rare qu'elles soient faites à l'imitation des cadres sculptés. Une innovation consiste à couvrir les sièges de paysages et de pastorales. La suite de tapisseries des Chasses de Louis XV, d'après les cartons d'*Oudry*, compte parmi les meilleures œuvres de l'époque Louis XV pour la vigueur et l'harmonie du coloris. C'est en 1726 que le peintre *Oudry*, nommé directeur de la manufacture de Beauvais, fit exécuter la suite célèbre des Fables de La Fontaine. On doit au peintre *Claude Audran* les cartons des Portières des dieux et des Mois grotesques, au peintre *Coypel* ceux de l'Histoire de Don Quichotte, qui sont conservés au château de Compiègne et comprennent vingt-huit sujets. *Jean-François Detroy* donna aux Gobelins les cartons de l'Histoire d'Esther, aujourd'hui au Musée du Louvre, et ceux de l'Histoire de Jason. Le peintre *Natoire* est l'auteur des cartons de l'Histoire de Marc-Antoine.

Une mention spéciale doit être faite de la suite des Amours des dieux, dont on peut admirer quatre pièces au Musée du Louvre. Cette suite, qui fut exécutée, en 1757, par la manufacture des Gobelins, d'après les cartons de *Boucher* pour les sujets et d'après ceux de *Teissier* pour les fleurs, appartient à l'époque de transition du style Louis XV au style Louis XVI.

Chapitre VIII

LE LUMINAIRE

Le travail du bronze se prête facilement à la sinuosité des lignes : aussi voit-on les bronziers du temps de Louis XV donner libre cours à leur fantaisie dans la composition des bras-de-lumière, des lustres et des girandoles. Les *bras-de-lumière*, que nous appelons aujourd'hui des *appliques*, se font rarement en bois, le plus souvent en bronze doré. Fréquemment aussi ils sont ornés de fleurs de porcelaine montées sur des feuillages en fer-blanc. Parfois les fleurs sont si abondantes qu'elles cachent entièrement les bras (fig. 24). Souvent on place les bras-de-lumière de chaque côté des glaces et sur le cadre même (fig. 1 et 24).



Fig. 30. — Bras-de-lumière.

Les *girandoles*, chandeliers à plusieurs branches avec pendeloques de cristal, sont très répandues ; on les pose sur des consoles devant une glace. L'argent n'est plus guère employé pour la fabrication des *flambeaux* ou *chandeliers ;* la plupart sont en

cuivre ou en bronze doré. Les chandeliers à huile, en fer-blanc, puis en étain, apparaissent vers 1748. Les *lustres* présentent les mêmes caractères que les bras-de-lumière. On en fait *à girandoles;* et souvent une boule de cristal, remplie d'eau pour réfléchir la lumière, est suspendue à la partie inférieure. Enfin, on fabrique aussi des lustres ornés de fleurs de porcelaine, de feuillages en tôle martelé et de figurines de Saxe. Les *lanternes* n'ont plus l'aspect imposant et un peu lourd qu'elles présentaient sous Louis XIV. Tout le monde connaît les lanternes des grilles de la place Stanislas, à Nancy (fig. 31). D'une composition légère et spirituelle, elles pendent attachées à des becs de coqs.



Fig. 31. — Lanterne de la place Stanislas à Nancy.

Chapitre IX

LA CÉRAMIQUE

La porcelaine. — Sous le terme générique de céramique, on désigne aussi bien la faïence que la porcelaine. La faïence est opaque, composée d'argile, de silex et de quartz, et un émail blanc à base d'étain la recouvre. La porcelaine, au contraire, est d'une transparence laiteuse; elle est sonore et imperméable. On distingue deux sortes de porcelaines : la porcelaine dure, qui contient du kaolin, et la porcelaine

tendre, qui en est dépourvue et qui n'est, en réalité, qu'une fausse porcelaine.

La porcelaine dure n'a pas la finesse de grain et la coloration ambrée de la porcelaine tendre ; mais elle



Fig. 32. — Biscuit de Sèvres, par Falconet, d'après Boucher.

est plus facile à travailler et peut subir de hautes températures. Découverte en Saxe vers 1700, la porcelaine dure ne fut fabriquée en France pour la première fois qu'en 1765, à Saint-Yrieix, près de Limoges, où l'on trouva du kaolin.

La manufacture de Vincennes s'efforça d'imiter, sans y parvenir, les figurines de Saxe; et c'est à Vincennes qu'est né, en 1751, le *biscuit*. On appelle *pièces en biscuit* les porcelaines d'un blanc mat qui sont passées au four sans l'enduit fusible transparent appelé la *couverte*. Les porcelaines ayant cette *couverte* sont dites *cuites en blanc*. En 1752, la manufacture de Vincennes disparaît par suite d'embarras financiers, et la manufacture de Sèvres prend sa place. Celle-ci invente de nouveaux tons et continue

la fabrication des biscuits. Tout le monde connaît les biscuits de Sèvres qui représentent fort bien le goût et l'esprit du XVIII[e] siècle. On trouvera ici (fig. 32) un des plus séduisants biscuits de Sèvres, dû à la collaboration du sculpteur *Falconet* et du peintre *Boucher :* c'est le groupe de Jupiter et de Léda.

La faïence. — La faïence, qui avait brillé déjà d'un vif éclat sous Louis XIV, prend, sous Louis XV, une grande extension, et de nombreuses faïenceries s'établissent dans toute la France. Les deux faïenceries qui méritent particulièrement l'attention sont celles de Strasbourg et de Marseille ; l'une et l'autre emploient pour la première fois les ornements et les feuillages en relief. La faïencerie de Strasbourg, fondée, en 1709, par *Charles Hannong*, a produit des ouvrages charmants, qui rivalisent avec la porcelaine.

Chapitre X

L'ORFÈVRERIE

Un nom domine l'histoire de l'orfèvrerie, non seulement du XVIII[e] siècle, mais de tous les temps : c'est celui de *Thomas Germain*, mort en 1748. A une remarquable science de la composition s'alliait chez lui une faculté d'exécution sans égale. Ses œuvres sont inestimables, car il n'hésitait pas à recommencer entièrement une pièce s'il y constatait le plus léger défaut. Le Musée du Louvre conserve de cet artiste la fameuse écuelle en argent doré aux armes du cardinal Da Motta e Silva, ainsi qu'un beau candélabre. Parmi les autres orfèvres de l'époque que nous étudions, on peut citer *Claude Ballin*, dit *Claude II* pour le distinguer de son oncle l'orfèvre de Louis XIV, et *Jules-Aurèle Meissonnier*, qui se disait architecte et décorateur, mais qui était avant tout orfèvre. Aucune pièce d'orfèvrerie ne pouvait être mise dans le commerce sans

avoir été poinçonnée ; mais le poinçonnage était beaucoup plus complexe que de nos jours à cause de l'existence des jurandes. Sous ce nom l'on désignait les charges conférées aux maîtres-orfèvres. Ce métier, comme beaucoup d'autres, n'était pas libre et le nombre des titulaires était limité. Les poinçons des pièces d'orfèvrerie, au nombre de quatre, étaient apposés dans l'ordre suivant : 1° le *poinçon du maître ;* 2° le *poinçon de charge ;* 3° le *poinçon de la maison commune ;* 4° le *poinçon de décharge*.

CHAPITRE XI

LA FERRONNERIE

Les lignes sinueuses et contournées du style Louis XV conviennent admirablement au travail du fer forgé.

Un motif de décoration très usité, à cette époque,

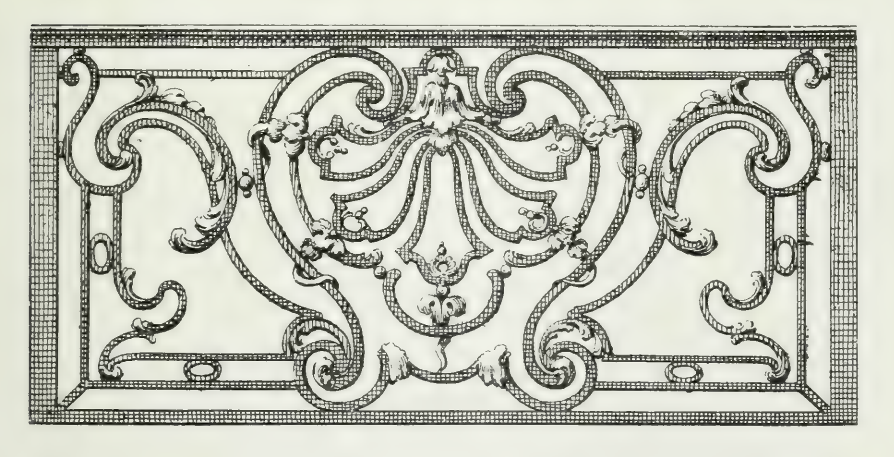


Fig. 33. — Balcon orné d'une palmette ajourée.

dans la ferronnerie est la *palmette ajourée* au milieu d'un cartouche (fig. 33). On la rencontre partout, tantôt abaissée (fig. 33), tantôt dressée, dans les grilles, dans les rampes ou les balcons. Parmi les belles

rampes Louis XV, on peut citer celle du petit escalier du roi, au château de Versailles (1738), celles de l'hôtel Dodun, à Paris, celle du palais des ducs de Bourgogne (1738), à Dijon. Les *grilles* Louis XV dignes d'être mentionnées sont nombreuses. Nous citerons celles de l'église Saint-Ouen, à Rouen, celles des Hôtels-

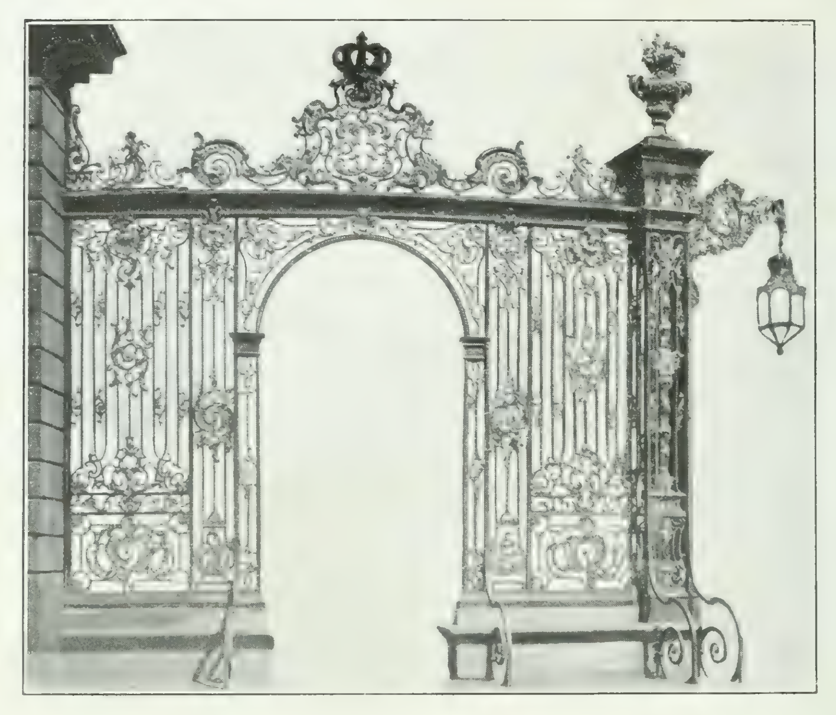


Fig. 34. — Grille de la place Stanislas, à Nancy.

Dieu de Troyes et de Besançon, celles de l'église Notre-Dame, à Bordeaux. Les grilles de la place Stanislas, à Nancy (fig. 34), œuvre de *Jean Lamour*, passent à juste titre pour le chef-d'œuvre de la ferronnerie sous Louis XV. Elles sont, au point de vue de l'exécution, d'une habileté consommée ; les tôles sont si exactement appliquées, à mi-épaisseur du fer, à l'aide d'un embrèvement, qu'elles semblent faire corps avec le fer ; c'est à peine si l'on aperçoit les rivures et les joints.

Les *balcons* et *appuis* présentent des caractères

assez différents : les uns sont cintrés en plan et en élévation, d'autres sont simplement cintrés.

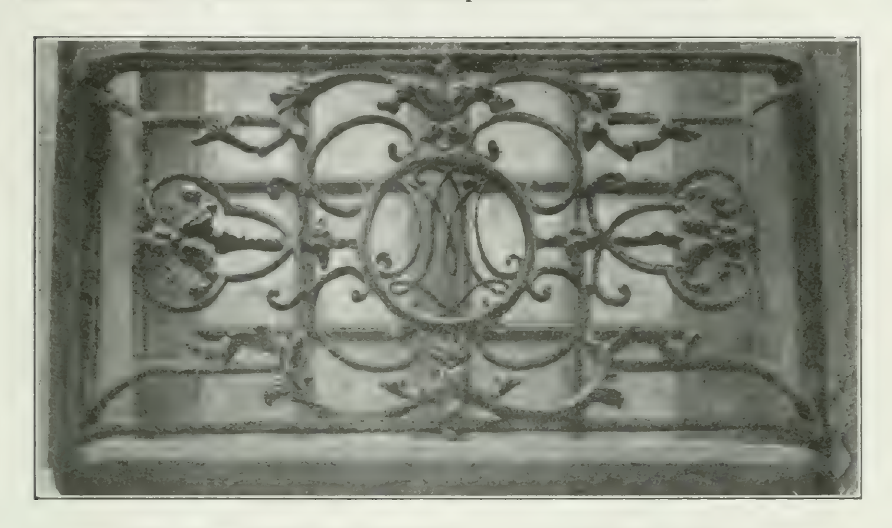


Fig. 35. — Balcon de la fontaine de la Grosse Horloge, à Rouen.

Deux balcons, également remarquables, l'un à Rouen (fig. 35), l'autre à Nancy (fig. 36), nous four-



Fig. 36. — Balcon de la place Stanislas, à Nancy.

nissent l'exemple de compositions différentes. Le premier (fig. 35) est très simple et fort calme ; le balcon de la place Stanislas (fig. 36), à Nancy, est, au contraire, décoré de nombreux ornements *rocaille*.

CHAPITRE XII

LA SCULPTURE

Sous Louis XV, le grand souffle de la nature rajeunit et vivifie la sculpture. Si l'on met à part les œuvres de quelques artistes, comme les *Slodtz*, les *Adam*, qui habillent leurs statues de draperies tumultueuses, d'une façon générale, la sculpture, au XVIIIe siècle, est empreinte de simplicité, de charme et de naturel. L'une



Fig. 37. — Chevaux de Marly, avenue des Champs-Élysées, à Paris.

des premières manifestations de cette évolution, nous la trouvons dans les Chevaux du Soleil, œuvre de *Le Lorrain* (1666-1743), à l'hôtel de Rohan, à Paris, et dans les célèbres Chevaux de Marly (1740), par *Guillaume Coustou* (1677-1746), qui ornent maintenant l'entrée des Champs-Élysées, à Paris (fig. 37), et qui donnent une impression de vie et de mouvement toute nouvelle.

Rarement artiste étudia la nature d'aussi près et avec autant de conscience que le sculpteur *Pigalle* (1714-1785). Son Enfant à la cage, son Mercure attachant ses talonnières sont des merveilles de vie et de naturel. Si son Tombeau du maréchal de Saxe, à

Strasbourg, œuvre un peu théâtrale, a été discuté, on peut louer sans réserve son monument de Louis XV, à Reims, où, pour la première fois, les allégories ne sont plus des figures conventionnelles, mais des types de la vie réelle. ***Falconet*** (1716-1791) a créé un type de nu féminin, souple, gracieux, d'un modelé particulièrement délicat ; on en trouve un exemple dans un merveilleux groupe en biscuit de Sèvres (fig. 32), qui est un chef-d'œuvre pour la noblesse des contours, la rondeur des formes pleines, le charme et l'abandon de la composition. Tout le monde connaît sa charmante Nymphe descendant au bain, du Musée du Louvre, connue sous le nom de la Baigneuse (fig. 38), dont l'attitude est un chef-d'œuvre de grâce exquise, d'élégance et de souplesse. Le grand portraitiste du style Louis XV est ***Jean-Baptiste Lemoyne*** (1704-1778). Beaucoup de ses bustes très vivants sont disséminés dans les musées de province. Enfin, le sculpteur ***Bouchardon*** (1698-1762) est célèbre pour son Amour taillant son arc, au Musée du Louvre, figure dont l'anatomie nerveuse contraste avec celle des amours potelés qu'on avait faits jusqu'alors. On lui doit aussi les fameux bas-reliefs des Quatre Saisons qui décorent la fontaine de la rue de Grenelle (fig. 40), à Paris.

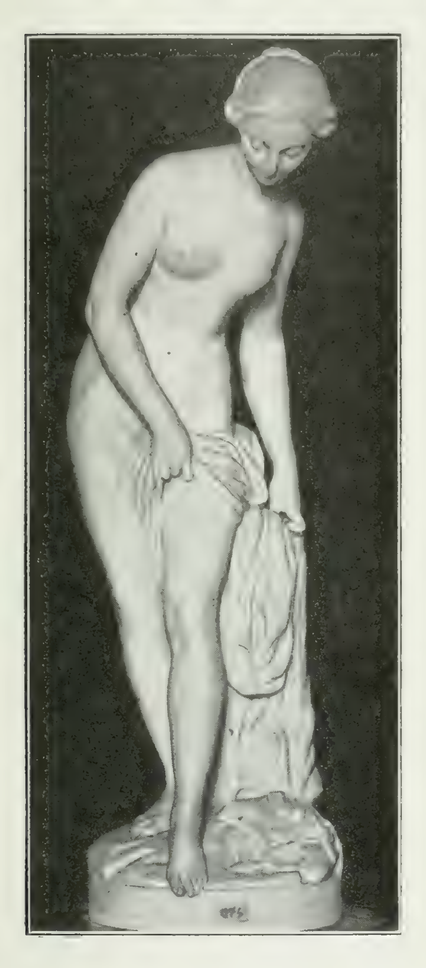


Fig. 38. — La Baigneuse, de Falconet.

CHAPITRE XIII

LA PEINTURE

Sous Louis XIV la peinture en France avait subi largement l'influence italienne ; au XVIIIe siècle, l'influence flamande devient prépondérante. Les artistes de cette époque sont des disciples de Rubens : ils sont coloristes avant tout. On connaît la boutade de Boucher à Fragonard qui partait pour Rome : « Mon garçon, on te fera admirer Michel-Ange et Raphaël ; si tu as le malheur de les prendre au sérieux, tu es perdu ! »

Comme la sculpture, la peinture est le reflet fidèle de la société au temps de Louis XV. Si la profondeur de pensée, l'émotion, la passion, la puissance font défaut, en revanche, le charme, la séduction, la grâce la plus raffinée en sont les qualités essentielles. *Antoine Watteau* (1684-1721) est le père de la peinture galante du XVIIIe siècle. Rivalisant comme coloriste avec les plus grands maîtres, il composa, à la fin du règne de Louis XIV, des scènes galantes dans des paysages de rêve. Son chef-d'œuvre, l'Embarquement pour Cythère, date de 1717. Ses élèves sont *Lancret* et *Pater*. *François Boucher* (1703-1770) est la figure la plus marquante dans l'histoire de la peinture sous Louis XV. Peu d'artistes sont aussi représentatifs de l'époque où ils vécurent. On a même donné parfois le nom de *style Boucher* au style Louis XV. Certains tableaux de cet artiste, enchâssés dans la décoration, s'harmonisent si parfaitement avec l'ornementation sculptée qu'ils semblent faire corps avec l'ensemble. D'une rare fécondité, Boucher est l'auteur de plus de dix mille tableaux. Si parfois son coloris est un peu cru, sa palette est toujours miroitante et chatoyante. Mais c'est dans la composition que Boucher se révèle un maître incomparable. Ses tableaux ont un rythme de lignes qui n'appartient qu'à lui. Aucun peintre n'a su grouper ses personnages avec plus de

grâce et plus d'élégance dans les lignes. On peut s'en rendre compte par son Enlèvement d'Europe (fig. 39), au Musée du Louvre. Il y a dans les peintures de Boucher une sorte de désordre voulu qui repose sur une science tout à fait remarquable de la composition. Son talent est d'une telle habileté qu'on ne



Photo N. D.

Fig. 39. L'Enlèvement d'Europe, par Boucher. Musée du Louvre.

sent pas l'effort. Il ne serait pas facile de faire un choix parmi ses plus belles peintures ; toutefois, on peut mettre hors de pair le Triomphe de Vénus, au Musée de Stockholm, et l'Aurore et Céphale, au Musée de Nancy.

Parmi les meilleurs portraitistes du XVIII[e] siècle, nous devons citer : ***Jean-François Detroy***, ***Nattier***, ***Vanloo*** et surtout le pastelliste ***Quentin La Tour*** (1704-1788), qui a su exprimer avec une acuité,

presque unique dans l'histoire de la peinture, l'âme de ses modèles. C'est au Musée de Saint-Quentin qu'on admirera la plupart de ses œuvres.

La peinture de grandes compositions est représentée par *François Lemoyne* (1688-1737), par *Vanloo* (1684-1745) et par *Jean-François Detroy* (1679-1752). On doit à ce dernier un remarquable tableau, le Déjeuner aux huîtres, au Musée Condé, à Chantilly.

Parmi les paysagistes, peu nombreux d'ailleurs sous Louis XV, le plus célèbre est *François Desportes* (1661-1743), dont le château de Compiègne conserve quelques jolies études sur les environs de Paris. Desportes fut aussi un animalier, dont la réputation s'étendit dans toute l'Europe.

Il nous reste à dire un mot d'un peintre de génie, *Chardin* (1699-1779), qui s'est immortalisé dans la représentation des scènes bourgeoises. Jamais, avant lui, on n'avait peint avec autant de naturel et de simplicité et surtout avec une palette d'une pareille qualité. L'harmonie des tableaux de Chardin est foncièrement originale : aucun ton n'est éclatant et une atmosphère dont il a le secret enveloppe et baigne les tons limpides de ses tableaux. Tout le monde connaît son Benedicite, sa Pourvoyeuse, son Enfant au toton, son Singe antiquaire, qui sont conservés au Musée du Louvre, ainsi que son chef-d'œuvre, la Raie.

Chapitre XIV

LA TRANSITION DU STYLE LOUIS XV AU STYLE LOUIS XVI

L'architecture. — La période dite du style Louis XV est l'époque de la liberté dans l'art de la fantaisie décorative et surtout de l'affranchissement presque complet de l'art antique. L'avènement du style Louis XVI marque, au contraire, un retour au calme absolu des lignes et à l'inspiration directe de

l'Antiquité. Entre ces deux styles, il y eut une période de transition, durant laquelle on conserva certains éléments Louis XV, mais où apparaissent déjà quelques-uns des caractères du style Louis XVI. On sait que le style Louis XVI est né sous le règne de Louis XV. Non seulement il est né, mais il s'y est développé entièrement. Chose singulière, c'est sous Louis XV qu'ont été construits la plupart des édifices dits du style Louis XVI. Il suffira de citer la place de la Concorde et l'École militaire, à Paris, le Petit Trianon, à Versailles.

C'est vers 1750 que la réaction contre les formes tourmentées du style Louis XV se manifeste. La découverte de Pompéi, en 1748, n'a pas été étrangère à cette renaissance du goût de l'antique. En 1754, le célèbre graveur *Charles-Nicolas Cochin*, dans sa *Supplication aux orfèvres* et dans sa *Lettre d'une Société d'architectes*, priait les artistes de ne pas torturer les choses qui pouvaient être carrées ; et il ajoutait que, en architecture, seul l'angle droit fait bon effet. Cette exagération de la part de Cochin indique la lassitude du public pour le style Louis XV et pour la *rocaille*. A la vérité, jamais la tradition classique n'avait été complètement abandonnée. La belle fontaine de la rue de Grenelle (fig. 40), à Paris, œuvre du sculpteur *Bouchardon*, nous en fournit la preuve. Cette fontaine, d'une allure très classique, fut élevée en 1739, c'est-à-dire à l'époque où le style rocaille était en pleine vogue. Il est curieux de remarquer que le style Louis XVI est né avec cet édifice et bien avant la réaction qui se produisit, vers 1750, contre les abus du style rocaille. L'idée d'encadrer des bas-reliefs se détachant sur de grandes surfaces nues contient en germe toute la théorie de décoration du style Louis XVI (fig. 40).

D'autre part, chose curieuse, le style Louis XV a persisté assez tard ; et, alors que le style Louis XVI est déjà en pleine vogue, on rencontre encore des exemples de style Louis XV, comme, par exemple, à

la bibliothèque de la ville de Versailles (1762), ou encore dans l'aile du Palais-Royal, à Paris, qui donne sur



Photo X. D.

Fig. 40. — Fontaine de la rue de Grenelle, à Paris.

la rue de Valois et qui est l'œuvre de ***Pierre Contant d'Ivry*** (1698-1777).

Parmi les principaux édifices de cette époque de transition, nous mentionnerons la Loge du change,

à Lyon, actuellement temple protestant, construite par ***Soufflot*** en 1749, l'Hôtel de Ville de Beauvais (1753), le Capitole de Toulouse (1753), la Place Royale, à Bordeaux (fig. 41), édifiée, en 1750, par ***J.-A. Gabriel.***

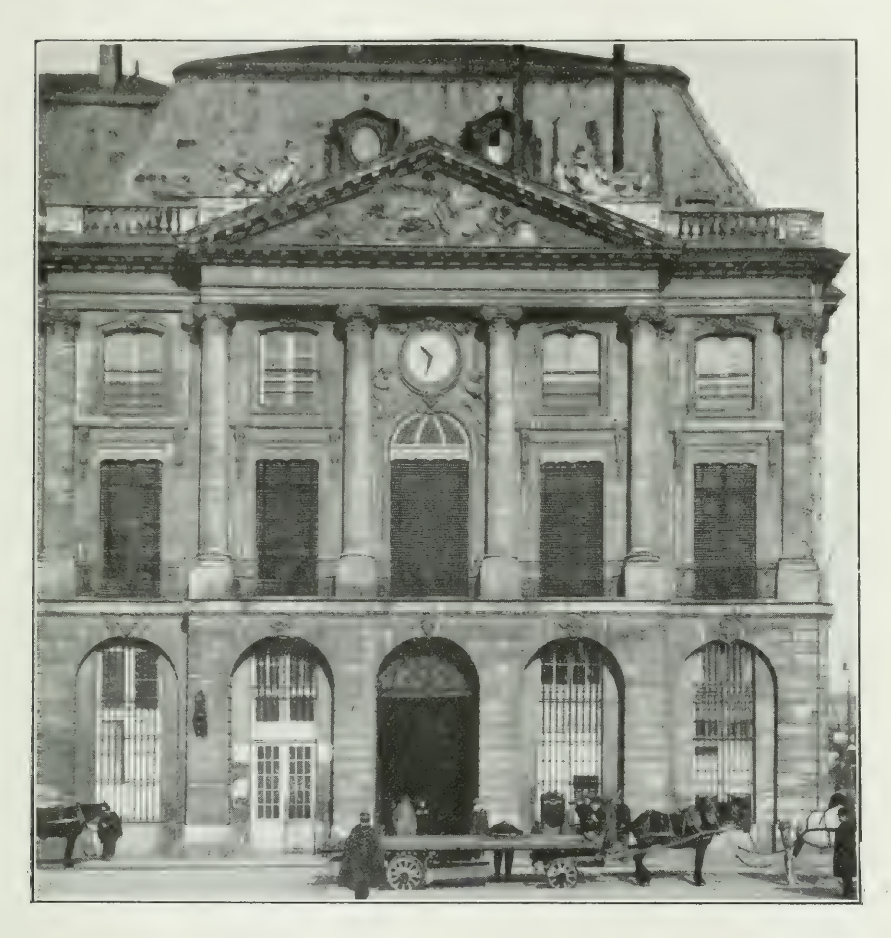


Fig. 41. — Place Royale, à Bordeaux.

On y observe encore quelques éléments Louis XV, notamment dans la sculpture ornementale du fronton et de l'horloge ; mais l'ordonnance sur un haut soubassement, ainsi que l'encadrement des fenêtres, sont déjà Louis XVI.

La décoration. — Le château de Versailles contient quelques pièces décorées à l'époque de transition, comme le cabinet du Conseil (1755), le Cabinet d'angle (1753), le cabinet de Madame Adélaïde (1753 et 1767). Pour se rendre compte de l'évolution du style Louis XV, il suffit de comparer les deux cartouches de Versailles reproduits ici (fig. 43 et 44)). Le premier (fig. 43) appartient au salon de la Pendule (1738) et date de l'époque rocaille. Le second (fig. 44), dans le Cabinet d'angle (1753), appartient à l'époque de transition. Tandis que le premier est très contourné et renferme les éléments du style rocaille, le second marque bien la fin du style Louis XV par la simplicité des contours, ainsi que par les rubans et l'importance donnée à la décoration florale.



Fig. 42. — Fauteuil de transition de Louis XV à Louis XVI.

Le mobilier. — On trouvera ici (fig. 42) la reproduction d'un fauteuil qui date de l'époque de transition. La silhouette de ce fauteuil, ainsi que les pieds et les bras chantournés, sont encore purement Louis XV, tandis que toute l'ornementation, cartouche du dossier, guirlandes, etc., est déjà Louis XVI. C'est de l'époque de transition que date également le fameux bureau à cylindre de Louis XV, conservé au Musée du Louvre. Ce bureau, qu'on a baptisé avec raison le roi des meubles, à cause de sa richesse et de la perfection de son exécution, est un des premiers exemples de bureau à cylindre.



Fig. 43. — Cartouche du salon de la Pendule (1738), au château de Versailles.
Époque de la rocaille.



Fig. 44. — Cartouche du Cabinet d'angle (1753), au château de Versailles.
Fin du style Louis XV.

Chapitre XV

LE STYLE LOUIS XV EN EUROPE

Jamais le rayonnement de l'art français n'a été aussi grand en Europe qu'à l'époque de Louis XV, qui hérita du prestige de Louis XIV et de sa Cour, ainsi que de la renommée universelle du château de Versailles. D'autre part, la révocation de l'édit de Nantes avait répandu dans toute l'Europe un grand nombre d'artistes protestants d'origine française. A l'exception de l'Angleterre, il n'est guère de pays en Europe qui ne s'inspire de l'art français.

Cette influence se traduit de deux manières différentes. Dans les pays où l'art classique n'avait jamais été très prisé, comme l'Espagne, la Hollande et l'Autriche, c'est le style Louis XV *rocaille* qui est adopté. Dans les autres pays, c'est plutôt la majesté de Louis XIV et le luxe fastueux du château de Versailles qui servent de modèles.

En 1724, l'architecte français *Germain Boffrand* élevait le palais épiscopal de Wurtzbourg, en Franconie, ainsi que le château des électeurs, à Mayence. En 1725, l'architecte *Robert de Cotte* donne les plans du château de Brühl, en Rhénanie, et ceux de l'hôtel de Tour et Taxis, à Francfort. Toujours en Rhénanie, voici l'électorat de Trèves par d'*Ixnard*, l'hôtel de la Grande Prévôté, à Mayence, par *Mangin*. A Dusseldorf, le château de Bonrath est l'œuvre de *Nicolas de Pigage*, qui élève aussi le palais électoral de Mannheim. Près de Trèves, le château de Mon-Aise est l'œuvre de *Mangin*. A Stuttgart, le château fut élevé par *La Guépière*. A Munich, c'est *Cuvilliès* qui est l'auteur du Residenztheater et du pavillon d'Amalienburg. A Vienne, le palais de l'Académie des sciences a pour architecte *J.-N. Jadot*, et le palais du Belvédère est décoré par *Parrocel*, *Dorigny* et *du Plessy*.

En Russie, c'est l'architecte français *Leblond* qui construit le château de Péterhof.

En Belgique, on peut citer, à Bruxelles, le palais des ducs de Lorraine, qui est dans le caractère du style de transition, l'Académie royale, à Gand, le palais du prince-évêque et l'hôtel d'Ansenbourg, à Liége.

CONCLUSION DU HUITIÈME VOLUME DE LA GRAMMAIRE DES STYLES

Le style Louis XV est un des styles les plus originaux, le plus original peut-être, de toute l'histoire de l'art français. Il fait table rase des traditions, rejette toute influence étrangère pour créer un style essentiellement français d'esprit et de facture.

En parcourant le présent volume on a pu se rendre compte de l'esprit de recherche qui anime les artistes de cette époque, qu'il s'agisse d'architecture ou de décoration, du mobilier, du luminaire ou de la ferronnerie. Dans toutes les branches de l'art, le style Louis XV affirme son originalité et ses innovations sont nombreuses.

Cependant, vers 1750, on constate une réaction contre l'abus des lignes contournées et une orientation assez nette vers les lignes calmes : c'est le retour à l'art antique, éternelle source d'inspiration des artistes.

Tous ces caractères, on les retrouvera dans le style Louis XVI, dont l'étude fera l'objet du volume suivant.



TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE KAPP
PARIS-VANVES

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LE STYLE LOUIS XVI

50 ILLUSTRATIONS



PARIS
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LE STYLE
LOUIS XVI

LA GRAMMAIRE DES STYLES

CETTE collection a pour but de présenter au public, sous une forme nouvelle, une série de Précis sur l'Histoire de l'Art.

La juxtaposition de l'illustration et d'un texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des Styles et d'en suivre l'évolution.

Déjà parus :

L'ART GREC ET L'ART ROMAIN
L'ART ROMAN
L'ART GOTHIQUE
LA RENAISSANCE ITALIENNE
LA RENAISSANCE FRANÇAISE
LE STYLE LOUIS XIII
LE STYLE LOUIS XIV
LE STYLE LOUIS XV
LE STYLE LOUIS XVI

Paraîtront successivement :

LE STYLE EMPIRE
L'ART ÉGYPTIEN
L'ART CHINOIS — L'ART INDIEN
L'ART JAPONAIS
L'ART MUSULMAN

LA GRAMMAIRE DES STYLES

COLLECTION DE PRÉCIS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

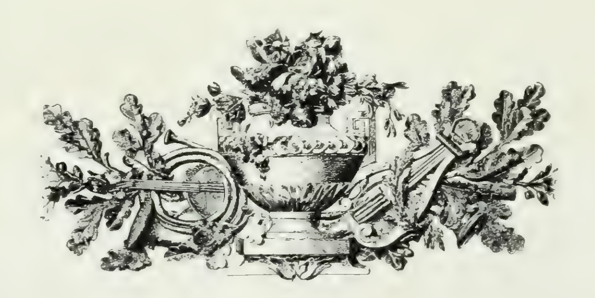
DE

HENRY MARTIN

Archiviste Paléographe — Administrateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal

LE STYLE LOUIS XVI

OUVRAGE ORNÉ DE 39 FIGURES DANS LE TEXTE
ET DE 11 PLANCHES HORS TEXTE



PARIS (VIe)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

LE STYLE LOUIS XVI

CHAPITRE PREMIER

DURÉE. — APPELLATION. — CAUSES. CARACTÈRES GÉNÉRAUX. — LES DEUX STYLES LOUIS XVI.

Durée. — Le style dit style Louis XVI commence, en réalité, vers 1750. Il comprend donc une grande partie du règne de Louis XV, de 1750 à 1774, et le règne de Louis XVI tout entier. Sa durée est d'environ quarante années.

Appellation. — On verra plus loin qu'il y a eu deux styles Louis XVI : l'un sous le règne de Louis XV et l'autre sous le règne de son successeur. Il eût donc été plus logique de dire *style fin Louis XV* et *style Louis XVI* proprement dit. Quoi qu'il en soit, l'usage est établi de désigner ces deux époques sous le nom de style Louis XVI.

Causes. — Les origines du style Louis XVI remontent assez loin. Déjà, en 1735, en pleine époque de la rocaille, s'élevait à Paris la fameuse fontaine de la rue de Grenelle, œuvre du sculpteur Bouchardon. Le style Louis XVI était contenu en germe dans cet édifice, dont les bas-reliefs délicats se détachent sur de grandes surfaces nues.

Sans doute la découverte des ruines d'Herculanum (1719) et celles de Pompéi (1748) révélèrent au public un aspect inconnu de l'art gréco-romain; mais il faut voir aussi l'une des causes principales de l'avènement du style Louis XVI dans l'influence exercée par Mme de Pompadour qui, en 1748, envoyait en Italie une mission

composée de son frère, le marquis de Marigny, de l'architecte Soufflot et du graveur Cochin. Le but de cette mission était d'étudier sur place « la vraie beauté » et de dégager de l'art antique une formule nouvelle.

A la même époque, une grande partie du public éprouvait un sentiment de lassitude pour les formes tourmentées du style Louis XV, et, en 1754, le graveur *Cochin le fils* écrivait dans le *Mercure de France* sa « Supplication aux orfèvres, sculpteurs sur bois, ciseleurs ». Il leur reprochait de « substituer des gentillesses mesquines aux modillons, denticules et autres ornements inventés par des gens qui en savaient plus qu'eux ». Cet appel fut entendu. Enfin, en 1764, *Winckelmann* faisait paraître son « Histoire de l'art chez les anciens » qui eut un immense succès, tandis qu'un graveur vénitien, *Piranesi*, publiait une série de recueils d'estampes sur les antiquités romaines.

Caractères généraux. — Le style Louis XVI marque le retour de l'art français à l'art antique, éternelle source d'inspiration des artistes et dont, seul, le style Louis XV s'était affranchi. On a vu (1) que le style Louis XIV avait puisé dans l'art antique une formule majestueuse, souvent un peu lourde ; le style Louis XVI dégage de l'étude de l'Antiquité un art léger, gracieux, d'une sobre élégance. Un des caractères du style Louis XVI est la simplicité des lignes. L'aspect parfois sévère des compositions s'allie à une ornementation en général très sobre et exécutée avec un soin raffiné.

Au point de vue de l'échelle décorative, le style Louis XIV donne l'impression du « plus grand que nature » ; le style Louis XV est à l'échelle de la nature ; la décoration Louis XVI, notamment à son déclin, donne l'impression du « plus petit que nature ».

Le style Louis XVI est plus grec que romain. Un événement considérable y a contribué : c'est, vers 1760, la révélation de l'art grec. Certes, on n'ignorait pas son

---

(1) Voir : *Le Style Louis XIV* (7e vol. de la *Grammaire des styles*).

existence ; mais on le connaissait mal. Cette révélation est due au voyage du comte de *Caylus* en Grèce et en Asie Mineure, à la publication des relevés du temple grec de Paestum, en Sicile, par *Cochin* et *Soufflot*, et à l'ouvrage de l'architecte *J.-D. Leroy* sur les « Ruines des plus beaux monuments de la Grèce », qui parut en 1758.

La décoration Louis XVI a subi également l'influence de deux littérateurs, *Diderot* et *Jean-Jacques Rousseau*. Le premier est l'apôtre de la simplicité des mœurs, de la bienveillance, de la sensibilité ; le second prêche l'amour de la nature et le retour à la vie simple. Cette double influence se traduit dans la décoration par l'emploi des *attributs rustiques*, ruches d'abeilles, paniers d'osier, instruments aratoires, et par l'emploi *d'attributs sentimentaux*, cœurs percés d'une flèche, torches enflammées, oiseaux se becquetant, etc. A ces éléments décoratifs s'en allient d'autres empruntés à l'art antique : les perles, les oves, les rais-de-cœur, les grecques. Il en résulte un mélange savoureux d'archaïsme et de naturalisme, qui est une des particularités et un des charmes du style Louis XVI.

Les deux styles Louis XVI. — On ne saurait trop insister sur l'existence de deux styles Louis XVI, de composition et d'exécution très différentes. L'un est le style Louis XVI sous le règne de Louis XV (1750-1774) : l'autre est le style Louis XVI sous le règne de Louis XVI (1774-1790). Dans le premier style Louis XVI, l'architecture est plus romaine que grecque ; la décoration, largement traitée, est à plus grande échelle. Dans le second, nous trouverons une décoration à très petite échelle et une architecture plus grecque que romaine. Au premier appartiennent l'École militaire, à Paris, et la décoration du Petit Trianon ; dans le second il faut ranger l'École de médecine et l'hôtel de Salm, à Paris, ainsi que la décoration du grand cabinet de Marie-Antoinette, à Versailles.

Chapitre II

L'ARCHITECTURE

Éléments et caractères généraux. — Les architectes du style Louis XVI adoptent une libre interprétation de l'architecture antique ; et l'accusation de plagiat, qui leur a été faite, ne résiste pas à l'examen. L'art antique n'est qu'un point de départ, un thème sur lequel ils ont brodé des variations à l'infini.



Fig. 1. — Console du Petit Trianon.

Dans la console du vestibule d'entrée du Petit Trianon (fig. 1), la partie inférieure est inspirée d'un ***triglyphe*** grec, avec trois ***canaux*** et trois ***gouttes***, tandis que toute la partie supérieure est nouvelle. On chercherait en vain un motif semblable dans l'art antique.

Les chapiteaux témoignent d'une même liberté d'interprétation ; et il n'est pas rare de voir des chapiteaux inspirés du chapiteau ionique que l'on décore de *pendeloques* (fig. 23) formés de touffes de lauriers, ou encore de fruits à graines. Ces pendeloques sont

placées aux angles lorsqu'il s'agit de colonnes ; aux pilastres on les voit de chaque côté des volutes.

Le style Louis XVI, nous l'avons dit, est un mélange d'archaïsme et de réalisme. Au portique de la cour de l'École militaire, à Paris (fig. 2), l'archaïsme est représenté par les colonnes à fût lisse dans leur



Photo Giraudon.

Fig. 2. — Portique de la cour de l'École militaire, à Paris.

partie inférieure, colonnes empruntées au style pompéien, tandis que la sculpture ornementale du fronton, avec son gracieux groupe d'enfants, nous montre l'élément naturaliste. La plupart des édifices Louis XVI présentent ce double caractère.

L'architecture Louis XVI marque le triomphe de la ligne droite, des formes géométriques et de la symétrie ; mais la décoration sculptée, toujours très sobre et d'une rare qualité, enlève toute sécheresse aux façades.

En général, les toitures sont invisibles ; et c'est là l'erreur du style Louis XVI, souvent aussi du style Louis XIV. Il faut bien se chauffer ; et l'on voit l'étage de l'attique se hérisser de tuyaux de fumée d'un effet très disgracieux, comme au Ministère de la Marine (fig. 5), à Paris.

L'œuvre de Gabriel. — L'architecte le plus illustre du style Louis XVI est *Jacques-Ange Gabriel* (1710-1782), fils et petit-fils d'architectes.

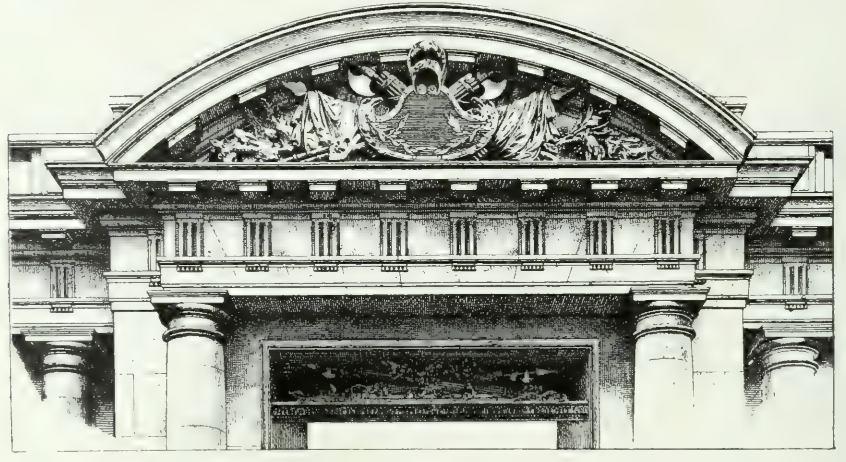


Fig. 3. — Fronton du portique du château de Compiègne.

Une de ses premières œuvres est le château de Compiègne. Commencé en 1752, cet édifice, d'un aspect correct et un peu froid, mérite surtout l'attention par la belle composition du portique qui clôture la cour d'honneur (fig. 3).

A la même époque, *Gabriel* édifiait l'École militaire, au Champ de Mars, à Paris, œuvre qui n'est pas sans mérite, mais qui n'est point non plus sans défauts (pl. I). Le grand dôme s'harmonise assez mal avec l'ensemble du pavillon, dont il est séparé par un fronton triangulaire. Pour éviter que l'ordre colossal du pavillon paraisse écraser les petits ordres latéraux, *Gabriel* a imaginé de souder entre elles ces petites colonnes par une maçonnerie. La sculpture ornemen-



Pavillon central et loggia sur la cour.
École militaire, à Paris.

tale de cet édifice est, d'ailleurs, digne d'admiration. Une loggia à deux étages et un portique terminé par de petits pavillons encadrent la cour.



Photo Giraudon.

Fig. 4. — Pavillon de la cour de l'École militaire, à Paris.

Ces pavillons sont des merveilles de grâce et d'élégance (fig. 4). On en remarquera l'amortissement en forme de pyramide que surmonte un délicieux groupe d'enfants. En 1761, à la suite d'un concours entre vingt-sept architectes, ***Gabriel*** fut chargé de construire, à Paris, les bâtiments de la place de la Concorde (fig. 5). Il adopta le même parti qui avait été employé pour la colonnade du Louvre élevée sous Louis XIV, c'est-à-

dire une colonnade reposant sur un haut soubassement (1). Mais, autant la colonnade du Louvre est austère, imposante et majestueuse, autant celle de la



Fig. 5. — Le Garde-Meuble.
Ministère de la Marine, à Paris.

place de la Concorde est plaisante, gracieuse et légère. Cette différence provient, d'une part, de la sculpture ornementale, d'autre part, des dimensions, qui sont plus grandes au Louvre, et aussi de la disposition des colonnes qui sont accouplées au Louvre et isolées à

(1) Voir : *Le Style Louis XIV* (7e vol. de la *Grammaire des styles*).

la Concorde. On remarquera dans cette façade les médaillons ovales que surmonte le nœud Louis XVI et qu'entourent des chutes de touffes de lauriers. Ce motif est alors d'un fréquent usage. Les trophées de l'attique sont encore dans le caractère du style Louis XIV et rappellent ceux du château de Versailles; mais la gracieuse allégorie du fronton est nettement Louis XVI.

De 1762 à 1764, *Gabriel* édifiait le Petit Trianon, qui est non seulement son chef-d'œuvre, mais un des chefs-d'œuvre de l'architecture française. On a tout dit de cet édifice, où s'allient l'harmonie, la pureté des lignes et le sens des proportions ; mais ce qui fait l'originalité du Petit Trianon, c'est l'absence presque complète de sculpture ornementale (pl. II). Tout l'effet est obtenu par l'excellence des proportions et l'harmonie des lignes ; et cela est d'autant plus merveilleux que le plan de l'édifice est un carré presque parfait sans décrochement à l'extérieur.

L'œuvre de *Gabriel* a été si considérable qu'elle n'a laissé que peu de place aux autres architectes. Il y a lieu pourtant de mentionner, à Paris, l'hôtel des Monnaies (1771), par *Antoine*, la cour du Palais de Justice (1776), par *Couture, Desmaisons et Moreau-Desproux*, le Palais-Royal, dont la façade d'entrée est l'œuvre de *Moreau-Desproux* (1766), et les galeries couvertes donnant sur les jardins, qui sont dues à *Victor Louis* (1781). Parmi les hôtels particuliers, on peut citer l'hôtel du Châtelet, actuellement Ministère du Travail, par *Cherpitel*, l'hôtel de Galiffet, aujourd'hui Ambassade d'Italie, l'hôtel Roger, avenue des Champs-Élysées, l'hôtel de Fleury, actuellement École des Ponts et Chaussées.

Un des plus beaux châteaux construits à cette époque est celui du Marais (Seine-et-Oise), par *Neveu* (1770).

De grands travaux d'édilité furent entrepris dans quelques villes : à Reims, la place Royale (1758), par *Legendre* ; à Metz, l'Hôtel de ville et la place d'Armes (1764) par *J.-F. Blondel*. Mais c'est surtout Bordeaux qui fut un centre artistique très actif à l'époque



Le Petit Trianon, à Versailles.

de Louis XVI, avec son théâtre, son Hôtel de ville, sa Préfecture et ses nombreux hôtels.

Les Théâtres. — Peu d'époques ont vu s'élever autant de théâtres. De 1753 à 1770, ***Gabriel*** construisit le théâtre du château de Versailles, dont la salle, avec sa gracieuse colonnade ionique, mérite l'attention.

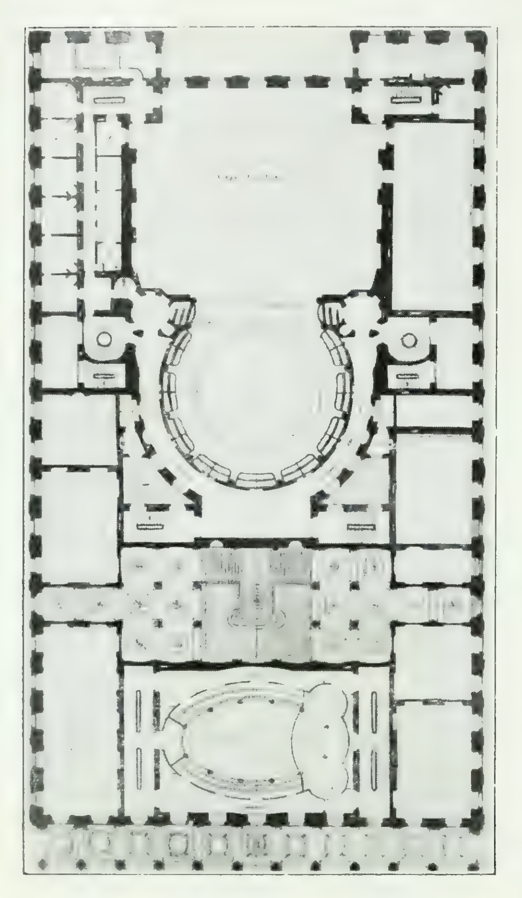


Fig. 6. — Plan du théâtre de Bordeaux.

Le grand théâtre de Bordeaux, construit de 1777 à 1780, par l'architecte ***J.-Victor Louis***, marque une date dans l'histoire des édifices de cet ordre. Pour couvrir la salle, *Louis*, et c'est là une innovation, construit quatre arcs surbaissés sur lesquels il fait reposer une coupole sur pendentifs. D'autre part, aux étages supérieurs, au lieu de longs balcons continus, faisant le tour de la salle, comme on en avait fait jusqu'alors, il place de petits balcons isolés et très en saillie dans les entre-colonnements (fig. 6); l'effet en est des plus heureux. Le plan du théâtre de Bordeaux, l'un des plus beaux du monde, est un chef-d'œuvre de clarté, d'ingéniosité et de largeur de conception (fig. 6). Le grand escalier en forme de T (fig. 6 et pl. III) est encore une innovation. En cela, *Louis* a fait école, d'ailleurs; et, depuis lors, bien des architectes, notamment l'architecte de

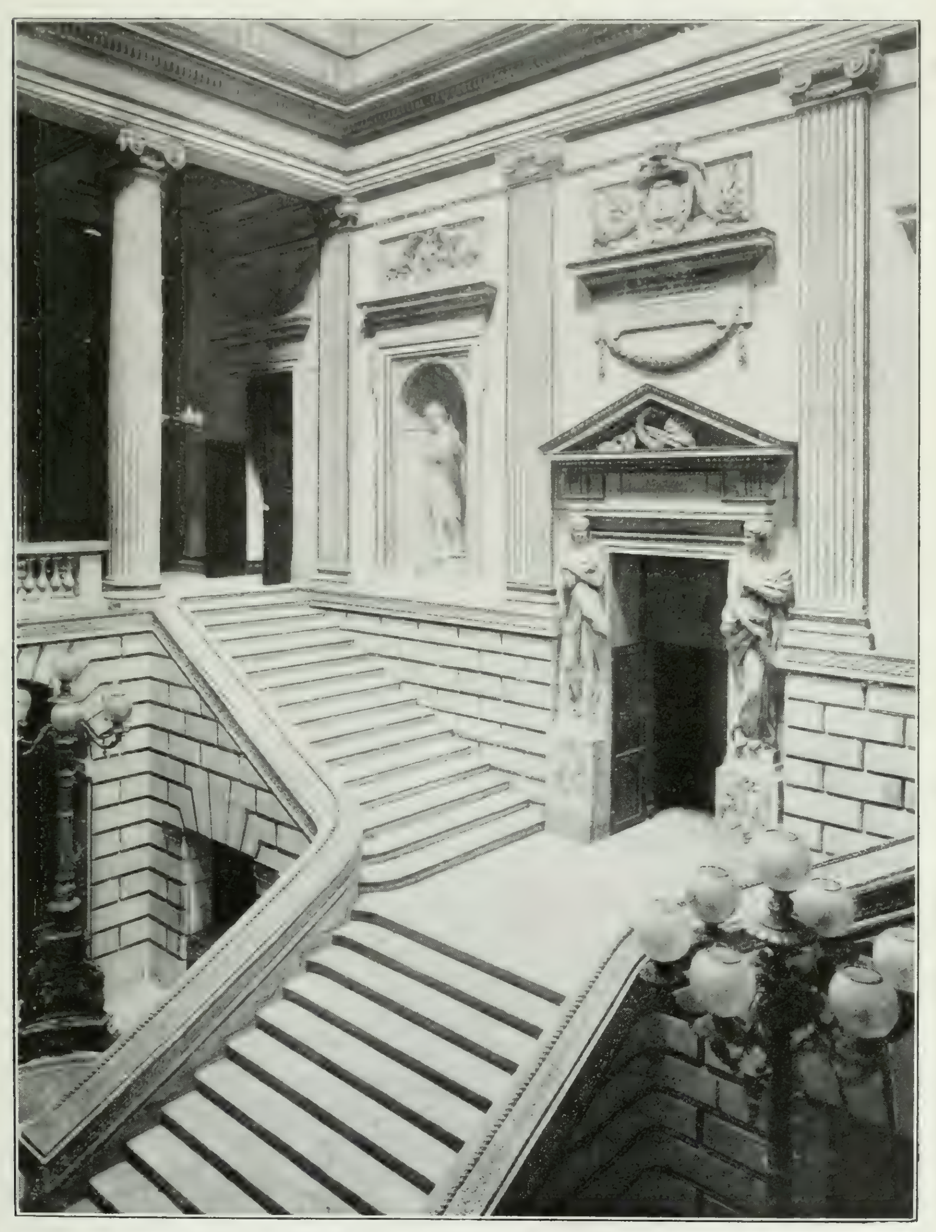


Photo N. D.

Escalier du théâtre de Bordeaux (1777-1780).

l'Opéra de Paris, *Charles Garnier*, s'en sont inspirés.

En 1778, l'architecte *Jacques Rousseau* élevait le théâtre d'Amiens, dont la façade est considérée comme l'un des chefs-d'œuvre du style Louis XVI. D'une part, la sculpture ornementale s'allie merveilleusement à l'architecture ; les détails, d'autre part, composés avec un goût exquis, sont exécutés d'une main légère et souple (pl. IV). On doit mettre hors de pair la décoration des pilastres avec les médaillons, les pendeloques qui les font valoir, les groupes de danseuses et enfin les deux petites consoles du balcon placées à dessein dans l'axe du pilastre. Il y a lieu d'appeler aussi l'attention sur les médaillons ovales des pilastres, médaillons plats et sans bordure, dont la simplicité voulue est encore accentuée par un nœud de rubans discrètement posé. La façade du théâtre d'Amiens exprime admirablement l'art français du XVIII[e] siècle. A la grâce légère et spirituelle s'y allient cette qualité éminemment française qui est la pondération, c'est-à-dire le sentiment de la mesure, la retenue dans la fantaisie, et cette faculté si rare qui consiste à n'employer que la décoration strictement nécessaire pour que l'ensemble ne soit ni trop pauvre, ni trop riche. A ce point de vue, la façade du théâtre d'Amiens est un modèle de composition décorative. La suppression ou l'addition d'un seul motif d'ornementation suffirait à détruire l'effet de l'ensemble. Ajoutons enfin que cette façade est une des compositions les plus originales du style Louis XVI, en ce sens que les emprunts à l'architecture antique y sont réduits au minimum. C'est une des rares façades où l'on ne voit ni colonnes corinthiennes, ni l'éternel fronton triangulaire.

Les qualités du théâtre d'Amiens se rencontrent dans la décoration intérieure du théâtre du jardin au Petit Trianon. Ce petit théâtre de société, modestement enfoui dans la verdure à proximité du Belvédère, échappe souvent à l'attention des visiteurs ; il est l'œuvre de l'architecte *Richard Mique* (1788). Si l'extérieur ne présente guère d'intérêt, l'intérieur est extrêmement



Théâtre d'Amiens, par Jacques Rousseau (1778).

séduisant. On ne peut se défendre, en admirant cette jolie salle laissée à l'abandon, d'évoquer le souvenir de Marie-Antoinette, qui, en 1785, monta sur cette scène pour y jouer la Rosine du ***Barbier de Séville***, en présence de Beaumarchais.

Les Églises. — L'architecture religieuse occuperait une place assez restreinte dans le style Louis XVI, si cette époque n'avait vu s'élever à Paris le Panthéon, œuvre de l'architecte *Soufflot* (1709-1780). Après un voyage d'études en Grèce et en Asie Mineure, *Soufflot* était devenu un admirateur passionné de l'Antiquité. *Gabriel* avait apporté une aimable fantaisie dans l'interprétation des ordres antiques; *Soufflot* n'admet, au contraire, que les éléments purement classiques, aussi bien dans l'architecture que dans la sculpture ornementale. C'est en 1758, à la suite d'un concours, que *Soufflot* fut chargé d'élever l'église Sainte-Geneviève, actuellement le Panthéon, édifice qui vise au colossal. Le dôme, avec ses trente-deux colonnes qui encerclent la base, ne peut soutenir la comparaison ni avec le dôme des Invalides, à Paris, ni avec celui de Saint-Pierre de Rome. La coupole, qui émerge au-dessus des colonnes, n'a pas toute la majesté que rêvait son auteur. Comme constructeur, *Soufflot* a fait preuve d'une hardiesse qui fut parfois de la témérité. On peut voir à l'intérieur du Panthéon d'énormes pendentifs de voûtes en coupoles qui s'appuient sur des piliers minuscules, lesquels reposent eux-mêmes sur des colonnes. Le style Louis XVI a vu s'élever une des façades d'église les plus originales de France : c'est celle de l'église Saint-Sulpice, à Paris, qui est due à *Servandoni.* Pour la première fois depuis des siècles, cet architecte renonce à la formule du style jésuite, c'est-à-dire à l'emploi de deux ordres superposés et d'un fronton triangulaire. *Servandoni*, d'origine italienne, s'est inspiré, en composant cette majestueuse et imposante façade, des églises de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure, à Rome.

C'est sous Louis XVI que l'architecte *Charles de Wailly* ajouta, du côté de l'abside, la gracieuse chapelle de la Vierge (fig. 7), dont la décoration est digne d'atten-

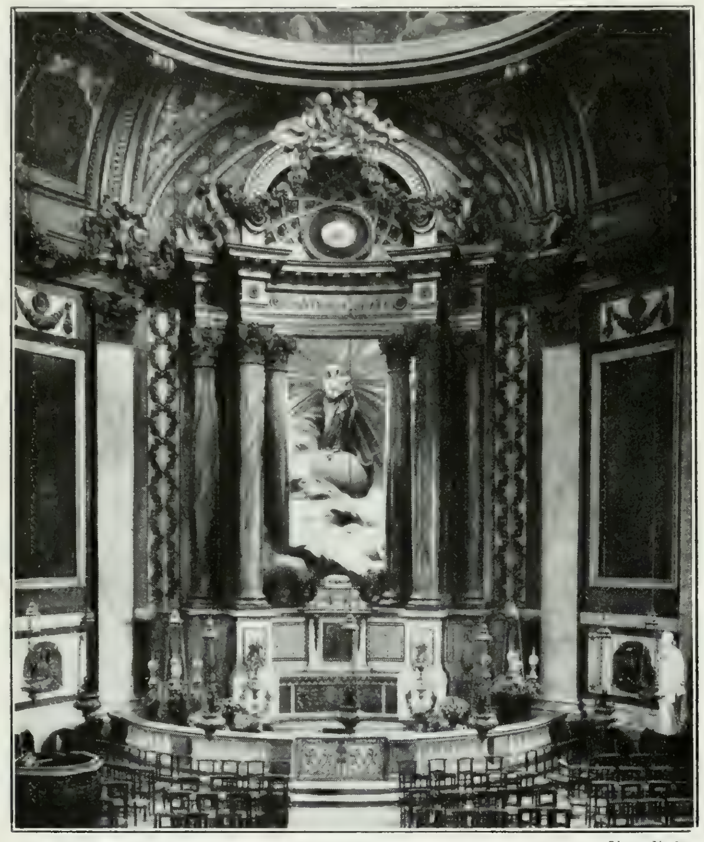


Photo N. D.

Fig. 7. — Chapelle de la Vierge.
Église Saint-Sulpice, à Paris.

tion. On y remarquera notamment le groupe d'enfants du couronnement, motif souvent employé et très caractéristique de cette époque. Parmi les autres édifices religieux du temps de Louis XVI, citons les églises Saint-Philippe-du-Roule, à Paris, par *Chalgrin*, Saint-Éloi, à Dunkerque, et Saint-Pierre, à Besançon.

CHAPITRE III

LES JARDINS

L'époque de Louis XIV avait vu le triomphe du *jardin français ;* sous Louis XVI, c'est le *jardin anglais* qui jouit de la vogue. Pour se rendre compte des différences profondes qui existent entre ces deux formules, il

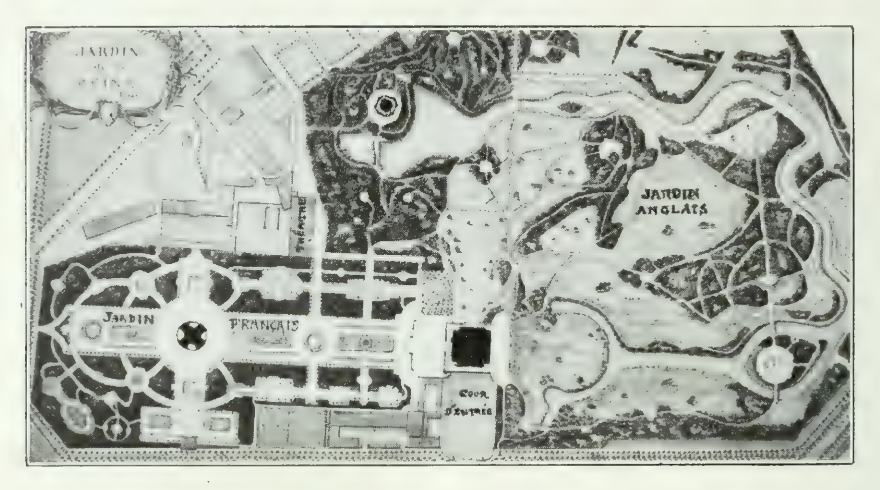


Fig. 8. — Jardin français et jardin anglais du Petit Trianon.

suffira d'examiner le plan des jardins du Petit Trianon (fig. 8). Toute la partie gauche est un *jardin français* et toute la partie droite est un *jardin anglais.* Le *jardin français* est un jardin régulier, où tout est tiré au cordeau, où les lignes droites dominent ; le *jardin anglais*, au contraire, fait fi de la symétrie et adopte les allées sinueuses. Il n'y a plus de vastes perspectives, mais des vues limitées ; ce ne sont plus des pièces d'eau rectangulaires ou des bassins, mais de petites rivières qui suivent un cours capricieux sous les ombrages. Enfin, les arbres ne sont plus taillés avec rigueur. Un des types les plus complets de jardin anglais en France est celui du Petit Trianon, œuvre de l'architecte *Richard Mique*, à qui l'on doit aussi le

Belvédère, pavillon situé sur un rocher, derrière le Petit Trianon. Ce pavillon mérite l'attention par la simplicité de ses lignes, la pureté de ses profils et sa décoration raffinée (fig. 9). Mentionnons aussi, dans le



Fig. 9. — Le Belvédère, dans le jardin anglais du Petit Trianon.

même jardin, le Temple de l'Amour, petite rotonde de douze colonnes corinthiennes. Parmi les autres jardins anglais qui datent de l'époque de Louis XVI, on peut citer celui d'Ermenonville, celui de Morfontaine, celui de Chantilly et enfin le jardin de Bagatelle, au bois de Boulogne. Ce dernier forme un cadre admirable au petit château du comte d'Artois, qui fut élevé, en 1777, par l'architecte *Bélanger*.

CHAPITRE IV

LA FERRONNERIE

D'une façon générale, la ferronnerie Louis XVI relève plutôt de la technique de la fonte que de la technique du fer forgé. La composition des *balcons* est très variée. Il n'est pas rare d'y rencontrer le médaillon ovale,

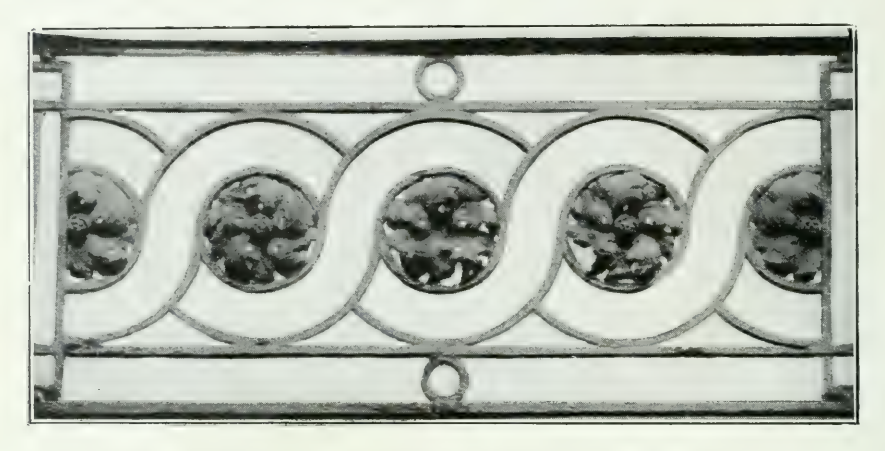


Fig. 10. — Appui décoré d'entrelacs à rosaces.

comme dans le gracieux balcon du théâtre d'Amiens (pl. III) ; mais on y observe aussi très souvent, surtout dans les appuis, l'entrelacs à rosaces (fig. 10).

Les *grilles* sont pour la plupart composées de pilastres surmontés de vases, aux anses en forme de *grecques* : telles sont les grilles de l'École militaire (fig. 4), à Paris, et celles de la cathédrale d'Amiens. Une autre décoration assez employée consiste en une rangée de piques dont l'extrémité est dorée : on en peut voir des exemples aux grilles du palais de Compiègne, du palais de la Légion d'honneur, à Paris, du Petit Trianon, à Versailles. Souvent les panneaux inférieurs sont des quadrillés, comme au château de Compiègne et au Palais de Justice de Paris. La grille de

l'hôpital de Chartres mérite une mention spéciale pour la légèreté de son ornementation. Les panneaux supérieurs, notamment, sont remarquables : ils sont ornés d'une cassolette fumante, d'une couronne de roses enrubannée et de branches de vignes (fig. 11).

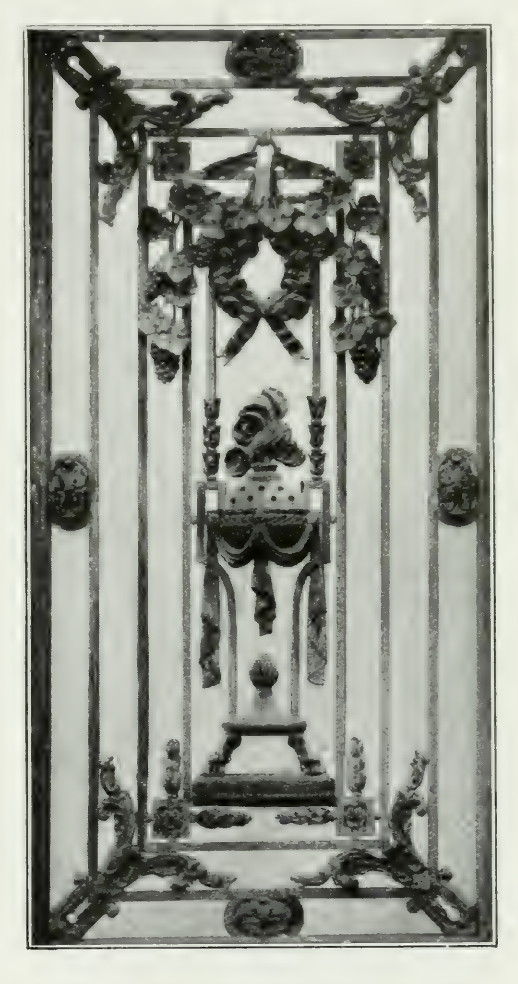


Fig. 11. — Grille de l'hôpital de Chartres.

Le départ des *rampes* d'escaliers, comme dans le style Louis XV, est en forme de console renversée et le *limon* est souvent élevé sur des marches circulaires (pl. V). On rencontre très fréquemment la rampe en rinceaux, comme celle du vestibule de l'École militaire (pl. VI), à Paris. Des panneaux de barreaux verticaux coupent cette rampe à intervalles réguliers et rompent la monotonie qui eût pu résulter de l'emploi de rinceaux continus (pl. VI). A côté de la rampe à rinceaux, il faut citer la rampe à balustres, dont on peut voir un bel exemple à l'hôtel du Châtelet, aujourd'hui Ministère du Travail.

Il y a lieu enfin de mentionner la rampe de l'escalier monumental du Palais-Royal, à Paris.



Vestibule du Petit Trianon.



Vestibule de l'École militaire, à Paris.

Chapitre V

LA DÉCORATION INTÉRIEURE

Éléments de la décoration. — On peut classer les divers éléments décoratifs employés dans le style Louis XVI en deux grandes catégories : les éléments empruntés à l'art antique et les éléments empruntés à la nature.

Les éléments empruntés à l'art antique sont tous ceux qui avaient été adoptés par la décoration grecque, c'est-à-dire les *oves*, les *rais-de-cœur*, les *perles*, les *grecques*, les *olives*, les *pirouettes*, etc. (1). Il y a lieu d'appeler spécialement l'attention sur un élément emprunté à l'art grec, c'est le *tore de feuillages* ou de *baguettes* entourées de rubans en X. Ce motif, qu'on appelle, de nos jours, *croisillon Louis XVI*, a usurpé son nom : c'est un motif purement grec. Le salon de l'ancien hôtel de Lamolère, à Bordeaux, nous en offre un exemple (fig. 12): on y voit une succession de croisillons décorant le tore qui entoure la glace. A la faune antique, le style Louis XVI emprunte les *aigles romaines*, les *dauphins*, les *têtes de béliers*, etc.

Parmi les éléments pris dans la nature, on doit citer d'abord ceux qui sont inspirés du règne végétal. Ce sont les fameuses *guirlandes* de feuillages ou de fleurettes (fig. 12) qu'on rencontre partout ; ce sont aussi les *rinceaux* de feuillages qui sont exécutés avec la même légèreté de main qu'à l'époque de la Renaissance; ce sont enfin les *feuilles d'acanthe*. Un motif assez caractéristique de la décoration Louis XVI est *l'entrelacs de feuilles d'olivier* ou *de laurier* employé verticalement pour orner de longs panneaux étroits. Il décore très souvent les panneaux qui accostent les glaces de cheminées, comme à l'hôtel de Lamolère (fig. 12).

(1) On trouvera tous ces éléments décoratifs décrits dans *L'Art grec et l'Art romain* (1er vol. de la *Grammaire des styles*).

Sont également empruntés à la nature les *attributs rustiques* et les *attributs sentimentaux*, dont il a été question plus haut.

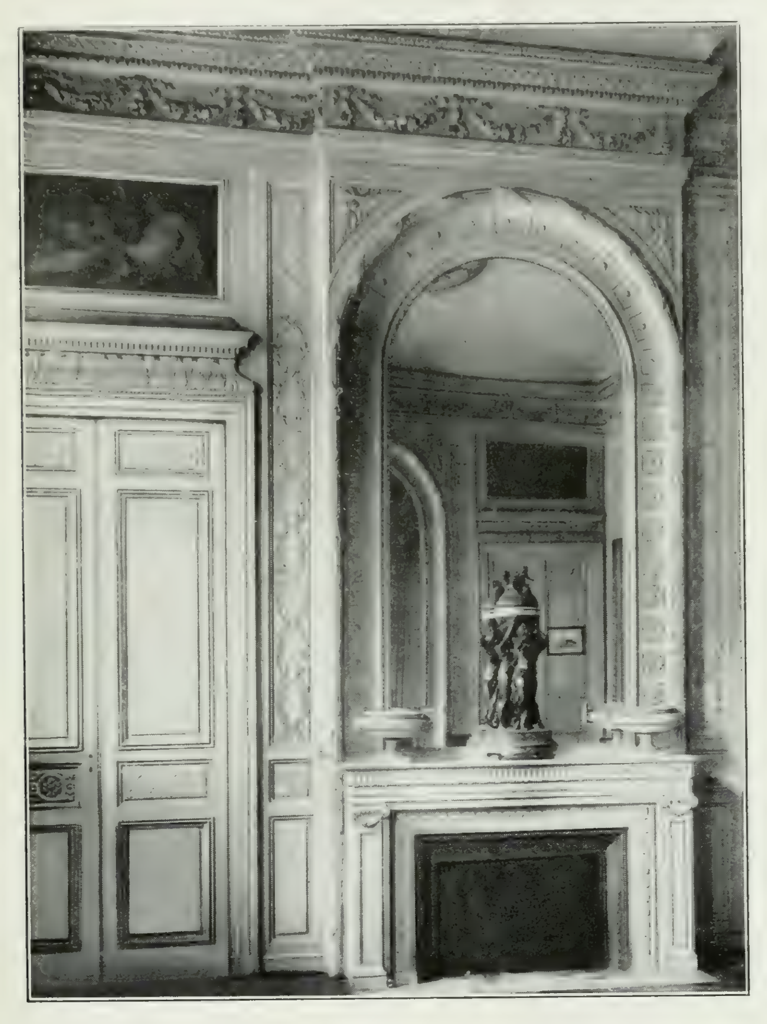


Fig. 12. — Salon de l'hôtel de Lamolère, à Bordeaux.

Parmi les attributs rustiques les plus employés, citons les *paniers d'osier* (fig. 13), les *ruches d'abeilles*, les instruments aratoires : *faucilles, serpettes, houes*, etc. Les attributs sentimentaux sont

représentés par les *carquois* et la *torche enflammée* (fig. 14), les *couronnes de roses*, suspendues à trois cordelettes, parfois superposées et de grandeur différente (fig. 13), enfin des *oiseaux se becquetant* (fig. 13). A vrai dire, les attributs de l'amour n'appartiennent pas seulement au style Louis XVI ; on les ob-

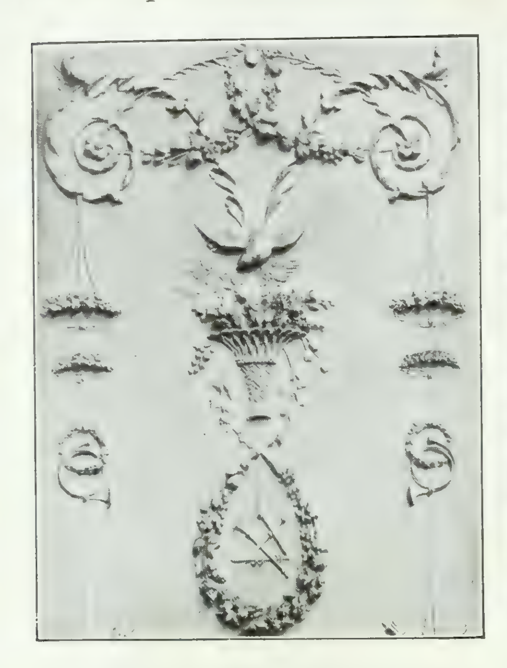




Fig. 13. — Attributs rustiques.
Galerie basse du château de Versailles.



Fig. 14. — Attributs sentimentaux.
Cheminée du Grand Trianon.

serve déjà à l'époque de la Régence. Il n'est pas rare de trouver dans la même composition les attributs rustiques et les attributs sentimentaux. Enfin, il faut mentionner encore les instruments de musique, les attributs des sciences et des arts, etc.

Au style Louis XV, la décoration Louis XVI emprunte la *baguette de joncs*, enrubannée en spirale, et, au style Louis XIV, le *masque radié*, c'est-à-dire un masque échevelé et entouré de rayons. Pour distinguer le masque radié Louis XVI du masque radié Louis XIV, il suffit d'examiner attentivement les têtes. Les

masques radiés Louis XVI, masques toujours féminins, portent un nœud de ruban dressé sur la chevelure.

Parmi les éléments décoratifs qui appartiennent en propre au style Louis XVI, nous signalerons le *nœud de rubans* formé de rubans plats noués généralement à deux boucles, parfois à trois. Il y a lieu d'appeler encore l'attention sur un élément décoratif très particulier, qui est le *chapelet de piastres.* On désigne ainsi une suite de petits disques plats enfilés sur une baguette (fig. 15). Ce motif apparaît fréquemment dans la décoration intérieure et dans la décoration des meubles.

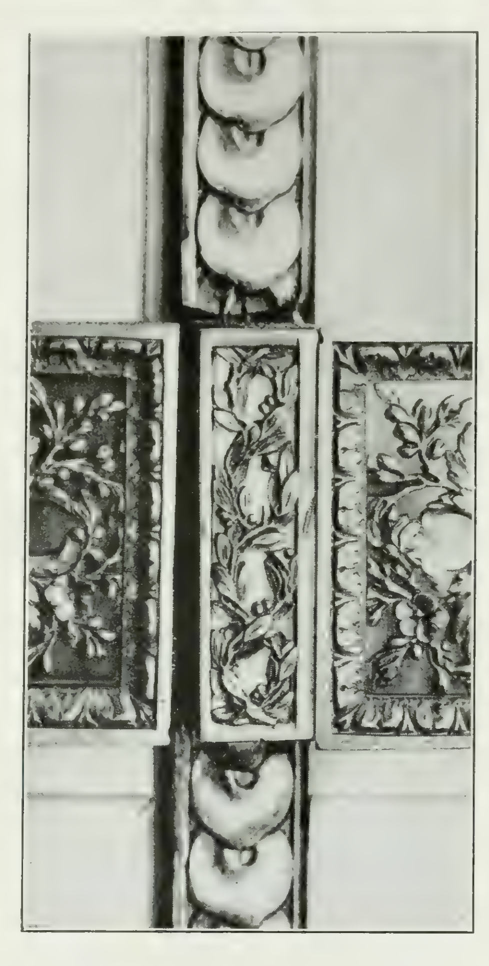


Fig. 15. — Chapelet de piastres et entrelacs de laurier. Hôtel du Châtelet, à Paris.

Un autre élément décoratif très employé est la *cassolette* laissant s'échapper des nuages de fumée. On observe ce motif un peu partout, notamment dans les dessus de portes et dans les dessus de glaces (fig. 16).

L'élément de décoration où triomphent alors le goût et l'habileté des artistes est incontestablement le *médaillon.* Presque toujours de forme ovale, le médaillon Louis XVI est très souvent plat et sans bordure; des chutes de fleurs

ou de feuillages y font ressortir la simplicité du contour (fig. 17). Au sommet est posé, avec un goût exquis, un nœud de rubans.

Caractères généraux de la décoration. — La juxtaposition et l'alliance d'éléments naturalistes et d'éléments archaïques sont plus frappantes encore dans



Fig. 16. — Cassolette fumante.
Hôtel de Rohan-Guéménée, à Bordeaux.

la décoration intérieure que dans l'architecture. Nous en trouverons un exemple dans le dessus de porte de l'ancien hôtel de Rochechouart (fig. 17), rue de Grenelle, n° 110, à Paris, aujourd'hui Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. On y remarquera le naturalisme des groupes d'enfants et l'archaïsme du bas-relief contenu dans le médaillon ; il y a là une opposition voulue entre la vie, le mouvement, le naturel des enfants et l'attitude figée, la froideur conventionnelle du bas-relief. Une grande partie du charme qui nous séduit dans le style Louis XVI vient de ce contraste.

Dans ce dessus de porte, les éléments décoratifs empruntés à l'art gréco-romain sont les frises de

frettes, d'*oves*, de *perles* et enfin les *entrelacs*. Ces derniers ne sont pas traités exactement comme dans l'art antique : ce sont des rubans plissés et posés à plat, dont chaque vide contient une rosace. La décoration des dessus de portes au moyen de groupes

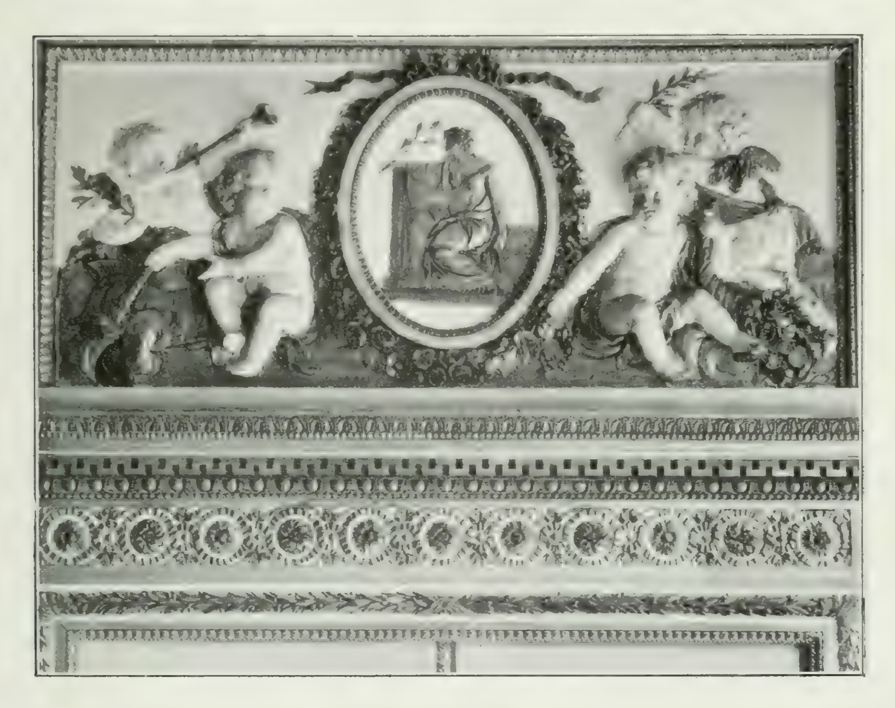


Fig. 17. – Dessus de porte.
Hôtel de Rochechouart, à Paris.

d'enfants autour d'un médaillon ovale semble avoir joui d'une grande vogue au temps de Louis XVI. Ce n'est guère que dans les salons du Ministère de la Marine qu'on observe des médaillons circulaires.

La décoration intérieure Louis XVI est d'une très grande variété. Tous les intérieurs de cette époque peuvent néanmoins être classés en deux grandes catégories : les intérieurs inspirés de l'architecture gréco-romaine et ceux qui sont affranchis des ordres classiques. Les premiers sont pourvus de pilastres et plus rarement de colonnes. Le beau salon de l'ancien hôtel

de Rochechouart (fig. 18), rue de Grenelle, n° 110, à Paris, en contient un modèle remarquable. On a accusé à tort les architectes du style Louis XVI d'avoir copié servilement les ordres antiques. En réalité, l'architecture gréco-romaine n'est pour eux qu'un point de



Fig. 18.
Décoration inspirée de l'art antique.

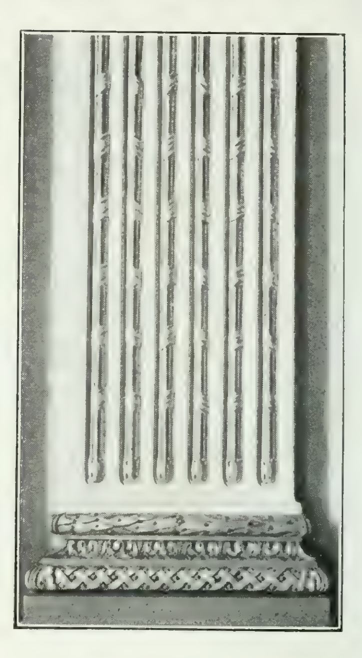


Fig. 19. — Ensemble et base d'un pilastre de l'hôtel de Rochechouart, à Paris.

départ, une donnée générale, et rien de plus. En effet, si l'on examine attentivement les détails de l'ornementation, on constate que tout est différent. Nul ne croira, par exemple, que la base du pilastre de l'hôtel de Rochechouart (fig. 19) a été copiée sur l'antique.

Les intérieurs affranchis des ordres classiques n'ont ni colonnes, ni pilastres. L'hôtel Crillon, à Paris, nous en fournit un exemple (pl. VII). On y remarquera l'élégance raffinée, la distinction, ainsi que l'extrême légèreté de l'ornementation qui est en très bas relief.

Il y a lieu enfin de distinguer deux sortes de décorations intérieures Louis XVI : d'abord celles qui datent



Décoration affranchie de l'art antique.
Salle à manger de l'hôtel Crillon, à Paris.
Restituée actuellement dans l'hôtel de La Tour d'Auvergne, à Paris.

du règne de Louis XV, puis celles qui ont été exécutées sous Louis XVI et qui, tout en portant le même nom, son entièrement différentes. On en trouvera ici deux spécimens.



Fig. 20. · Décoration Louis XVI exécutée sous Louis XV. Salon du Petit Trianon.

Dans le Salon de compagnie (fig. 20), au Petit Trianon, salon exécuté en 1765, par conséquent sous Louis XV, nous remarquerons que la sculpture ornementale est d'une facture large, avec de grandes surfaces nues, et que la corniche à gorge est ornée de rinceaux. La garde-robe de Louis XVI, au château de

Versailles nous offre, au contraire, un type de décoration Louis XVI exécutée sous le règne de ce roi (fig. 21); elle date de 1788. Là, le parti décoratif adopté est bien différent : il consiste en un chapelet de petits

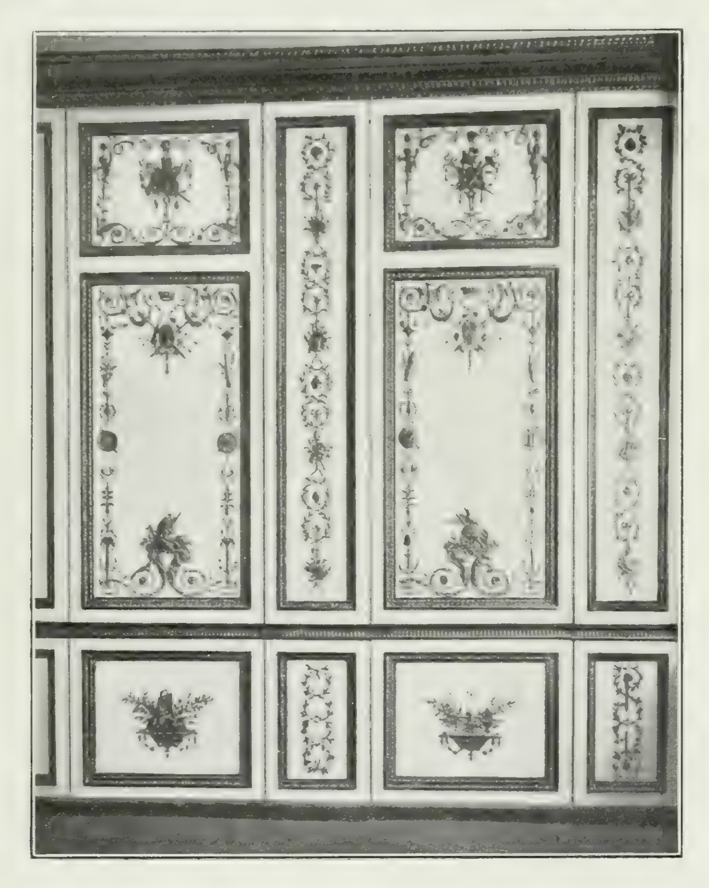


Fig. 21. — Décoration Louis XVI exécutée sous Louis XVI. Garde-robe de Louis XVI, à Versailles.

ornements qui suit l'encadrement des panneaux (fig. 21). C'est ainsi que sont décorés le boudoir de Marie-Antoinette, au Petit Trianon, le salon de la Méridienne, au château de Versailles (fig. 22).

Enfin, la décoration Louis XVI a fait parfois un retour en arrière et est revenue aux grosses moulures et à la richesse décorative un peu lourde du style

Louis XIV : tels sont les salons du Ministère de la Marine et ceux de l'École militaire, à Paris.

Les principales décorations intérieures. — Le plus merveilleux ensemble de décorations intérieures



Fig. 22. — Salon de la Méridienne.
Château de Versailles.

est celui que nous offre l'appartement de Louis XVI et de Marie-Antoinette, au château de Versailles. Les pièces les plus remarquables sont la Salle de bains de Louis XV (1771), la garde-robe (fig. 21), la bibliothèque (1774), le grand salon de compagnie (1773) et le délicieux petit salon de la Méridienne (fig. 22), œuvre de *Richard Mique* (1781).

Parmi les anciens hôtels particuliers de Paris, il y a lieu de signaler les hôtels Boucher d'Orsay, de Rochechouart, de Vilette et Crillon. Les belles décorations intérieures de l'ancien hôtel du Châtelet, rue de Grenelle, nº 127, aujourd'hui Ministère du Travail, sont



Fig. 23. — Salle à manger de l'hôtel du Châtelet, à Paris.

dues à l'architecte ***Cherpitel*** (1770). La salle à manger, avec sa rotonde (fig. 23), nous offre une des plus heureuses décorations du style Louis XVI ; les deux élégantes fontaines dont elle est ornée (fig. 24) sont composées par une main ferme et nerveuse.

La ville de Bordeaux fut, durant le règne de Louis XVI, un centre artistique très actif. Toute une pléiade d'ornemanistes, dont le plus célèbre est ***B. Cabirol***, y travaillent à la décoration des magnifiques hôtels, si nombreux dans cette ville.

Parmi les plus remarquables décorations intérieures de Bordeaux, il faut citer celles de la Préfecture, du

Mont-de-Piété, de l'hôtel de Poissac, de l'hôtel de La Tresne, de l'hôtel de Lamolère (fig. 12), ainsi que celles du grand salon de l'Hôtel de ville, ancien hôtel de Rohan-Guéménée.



Fig. 24. — Fontaine.
Salle à manger de l'hôtel du Châtelet, à Paris.

Les peintures décoratives. — Inspirées de la Renaissance italienne, ces peintures sont formées en général d'arabesques faites de camées superposés, avec parfois des ornements en stuc : telle est la déco-

ration, aujourd'hui à Londres, du beau salon de l'ancien hôtel Mégret de Sérilly (fig. 25). Cependant, certains artistes s'affranchissent des influences étrangères,



Fig. 25. — Salon de l'ancien hôtel Mégret de Sérilly, à Paris. Victoria and Albert Museum, à Londres.

notamment le peintre *Leriche*, auquel on doit la décoration du Belvédère, à Versailles, et dont le Musée des Arts décoratifs, à Paris, conserve de remarquables panneaux représentant des attributs de musique.

Les toiles imprimées et les soieries. — La faveur dont jouissaient les toiles peintes importées, qu'on appelait des *indiennes*, donna l'idée de chercher un procédé pour les concurrencer par des toiles imprimées. Vers 1760, ***Oberkampf*** fondait à Paris une manufacture de toiles imprimées, qu'il transporta



Fig. 26. — Toile de Jouy. Modèle de Jean-Baptiste Huet. Musée des Arts décoratifs, à Paris.

ensuite à Jouy-en-Josas. Pour la fabrication de ses toiles, ***Oberkampf*** fit d'abord usage de grands blocs de bois gravés ; puis il les remplaça par des planches en cuivre, gravées comme des estampes. Enfin, en 1797, il eut l'idée d'employer des cylindres, avec lesquels il imprimait cinq mille mètres de toiles par jour. Tout le monde connaît les ***toiles de Jouy*** en camaïeu bleu, rouge ou bistre, qui servaient pour les tentures ou la garniture des sièges (fig. 26).

Lyon était, depuis le XVe siècle, le centre de fabrication des étoffes de soies. Après avoir, sous Louis XV, inventé la *moire*, les manufactures lyonnaises imaginèrent, sous Louis XVI. le *droguet*, où la chaîne et la trame sont unies pour former le dessin.



Fig. 27. — Tissu de Philippe de La Salle.
Musée des Tissus, à Lyon.

La plus célèbre fabrique de soieries de Lyon, au XVIIIe siècle, est la maison *Pernon* ; elle s'était attaché un artiste qui lui fit une réputation universelle, *Philippe de La Salle.* A une connaissance approfondie de la technique de la fabrication de la soie, cet artiste unissait un don incomparable pour les compositions légères, gracieuses, d'un charme délicat (fig. 27).

Chapitre VI

LE MOBILIER

Les sièges. — Le style Louis XVI a imaginé fort peu de sièges nouveaux ; il adopte tous ceux que l'imagination féconde des artistes du temps de Louis XV avait inventés, c'est-à-dire la *bergère*, la *marquise*, le *fauteuil de cabinet*, la *bergère* dite *en confessionnal* (1). D'une façon générale, la recherche du confortable est moins grande que sous Louis XV. C'est ainsi qu'on rencontre plus rarement les sièges dits en *cabriolet*, dont le dossier concave embrasse la forme du corps, et que très fréquemment les sièges ont leur dossier entièrement plat. Les bois les plus communément employés sont le hêtre et le noyer ; pour la première fois on a recours aussi à l'acajou. Les pieds des sièges sont droits et presque toujours ornés de cannelures, droites le plus souvent (fig. 28 et 29), mais parfois aussi en spirale. Une particularité des sièges Louis XVI consiste dans le mode de raccordement des pieds à la ceinture ; ce raccordement se fait par un cube (fig. 28 et 29), décoré sur deux faces, soit d'une rosace, soit d'une marguerite.

Les supports des accotoirs sont incurvés en console renversée, comme au temps de Louis XV ; mais on en rencontre aussi, surtout vers la fin du règne de Louis XVI, qui sont droits ; et, dans ce cas, ils sont en forme de balustres. Les médaillons ovales sont l'ornement le plus ordinaire des dossiers, mais les fauteuils à dossiers rectangulaires sont aussi très nombreux.

La forme de dossier la plus originale et qui n'appartient qu'au style Louis XVI est la forme dite *à chapeau* (fig. 28). Le haut du dossier est légèrement cintré et va rejoindre par deux décrochements les colonnettes posées de chaque côté ; parfois ces colonnettes sont

(1) Pour la description de ces sièges, voir : *Le Style Louis XV* (8e vol. de la *Grammaire des styles*).

détachées du dossier. Un petit panache (fig. 28) surmonte chaque colonnette, mais on rencontre aussi la pomme de pin, ou encore un fruit à graines. La *bergère*, on le sait, avait été imaginée sous Louis XV : on ne doit pas la confondre avec le *fauteuil-bergère*, qui, lui, n'a point de coussin.



Fig. 28. — Fauteuil « à chapeau ».
Musée des Arts décoratifs, à Paris.



Fig. 29. — Bergère.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

On donne peu de hauteur au siège proprement dit de la bergère, parce qu'on le recouvre d'un coussin très épais (fig. 29). Ajoutons que, malgré la persistance de la mode des robes à paniers, les supports d'accotoirs ne sont presque jamais en retrait. Les chaises présentent les mêmes formes de dossier que les fauteuils ; cependant une *lyre*, une *corbeille de vannerie*, ou encore une *montgolfière* décorent aussi parfois les chaises légères. Tous ces ornements sont ajourés.

Les meubles. — L'art de l'ébénisterie n'a jamais été aussi brillant qu'au temps du style Louis XVI ; à aucune

autre époque on n'a atteint une telle perfection pour la marqueterie et les bronzes ciselés des meubles. La France fournissait alors des meubles de tous genres à l'Europe entière, et elle en exportait annuellement pour près de quatre millions de livres. Les bois les plus employés, durant cette période, sont l'acajou, l'ébène et le noyer ; le chêne est réservé pour les bâtis, les fonds et les tiroirs. Seules, quelques grandes armoires sont construites entièrement en chêne. Les meubles ordinaires sont polis ; les beaux meubles sont plaqués et marquetés (1).

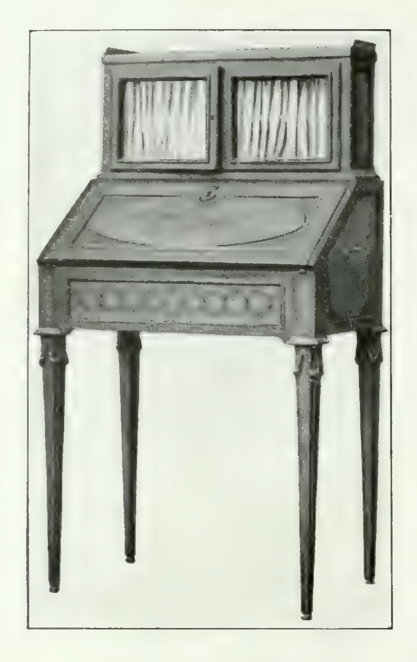


Fig. 30. — Bonheur-du-jour.

Les pieds des meubles Louis XVI sont le plus souvent droits ; cependant, certaines commodes possèdent des pieds arqués, terminés par des griffes de lion.

Beaucoup de meubles, à cette époque, sont pourvus de pieds dits *en gaine*, c'est-à-dire rectangulaires et plus larges dans le haut que dans le bas (fig. 30 et 31). Nombreux aussi sont les pieds dits *en toupie*, dont le nom indique suffisamment la forme.

Les ébénistes du style Louis XVI ont imaginé un certain nombre de meubles nouveaux. Vers 1754, apparaît le ***bonheur-du-jour***, qu'on rencontre aussi avec les formes du style Louis XV. C'est un petit bureau de dame, tantôt plat, tantôt à dessus brisé (fig. 30), c'est-à-dire en forme de pupitre. La partie supérieure est un casier-bibliothèque, tantôt vitré (fig. 30), tantôt à glaces, tantôt avec de fausses reliures, c'est-à-

(1) Pour la marqueterie et le placage, voir : *Le Style Louis XV* (8[e] vol. de la *Grammaire des styles*).

dire avec des reliures vides, « en manière de bibliothèque ». Le *buffet-servante* (fig. 31) est également une innovation. Ce n'est qu'un bas de buffet dont les côtés, occupés par des tablettes en quart de cercle, ont un fond de glaces.

La *table-bouillotte*, que nous appelons de nos jours *guéridon-bouillotte*, est une table circulaire à galerie



Fig. 31. — Buffet-servante, par Riesener.

ayant dans sa ceinture deux tiroirs et deux tablettes tirantes ; elle servait au jeu de bouillotte, qui était une sorte de brelan.

Nouvelle aussi à cette époque est la *vitrine*, armoire vitrée destinée à contenir des bibelots.

La *bibliothèque* existait déjà certainement sous Louis XV ; mais elle n'était pas encore, semble-t-il, très commune. C'est vers 1775 qu'elle devient d'un usage courant. Elle se fait à un corps ou à deux, avec grillage en laiton et rideau.

Le *chiffonnier* apparaît vers 1750 : c'est une com-

mode étroite et haute ayant cinq ou six tiroirs superposés. Il ne faut pas confondre ce meuble avec la *chiffonnière*, qui n'est qu'une table à ouvrage.

Un des meubles les plus en vogue est le grand *secrétaire-à-abattant*, dont la partie basse est pourvue de deux portes, parfois aussi de tiroirs, et dont la partie haute est formée d'un grand panneau qu'on abat pour écrire.

Les *commodes* sont à deux ou trois tiroirs. Le modèle le plus répandu est celui que nous reproduisons ici (pl. VIII). Deux grands tiroirs occupent toute la largeur du meuble ; dans la partie supérieure sont trois petits tiroirs. Cette commode nous offre un motif de décoration très caractéristique du style Louis XVI ; c'est le *rectangle aux angles rentrants*, chaque angle étant orné d'une rosace. Les commodes royales conservées au Musée du Louvre sont d'une richesse décorative un peu déconcertante. C'est dans les collections particulières qu'on rencontre les belles commodes, simples de lignes, élégantes dans leurs proportions et d'une richesse discrète (pl. VIII).

Les *bureaux à cylindre* ne sont autre chose que les meubles que nous avons baptisés de nos jours *bureaux américains* ; la partie supérieure en est cintrée et le panneau qui couvre le cintre pénètre dans le meuble en se relevant. On peut citer celui qui fut offert à Louis XVI par les États de Bourgogne et qui est conservé au château de Versailles. Mais un des plus beaux spécimens est sans doute le bureau de dame du Musée du Louvre, œuvre de *Riesener*, d'une rare élégance de forme et d'une grande sobriété de décoration.

Les *consoles*, durant la période du style Louis XVI, présentent des aspects assez différents. Tantôt elles sont en *demi-lune*, avec deux pieds, reliés parfois par des entre-jambes, parfois sans entre-jambes ; tantôt les pieds sont au nombre de deux ; tantôt enfin les consoles ont quatre pieds et sont rectangulaires.

Les *lits* Louis XVI sont le plus souvent à bois apparent ; et le lit dit *à la française*, c'est-à-dire avec



Commode, par Riesener.

Collection J. Doucet.

quatre colonnes, tend à disparaître. Le type le plus répandu est le *lit d'ange*, appelé aussi *lit à la duchesse.* C'est un lit sans colonnes, avec un dais et des rideaux relevés ; on en trouve un spécimen dans la chambre à coucher de Marie-Antoinette, au Petit Trianon (fig. 33).

Vers 1774 apparaît le *lit à trois dossiers*, qui est,

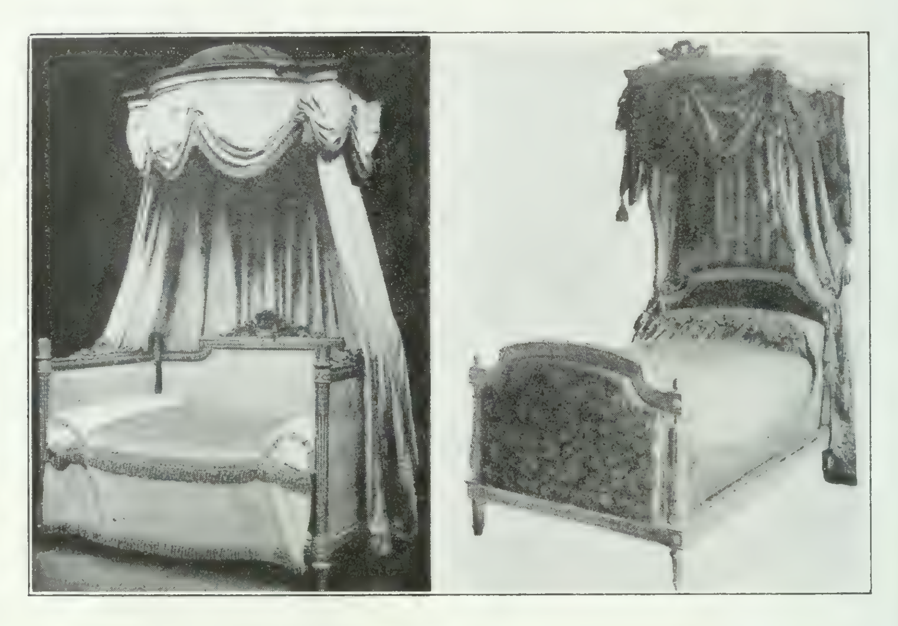


Fig. 32. — Lit à trois dossiers.
Victoria and Albert Museum, à Londres.

Fig. 33. — Lit d'ange.
Petit Trianon, à Versailles.

en somme, un lit *de travers*, c'est-à-dire qu'on l'adosse contre le mur dans le sens de sa longueur. Le dossier du fond est un peu plus élevé que les deux autres. Le Victoria and Albert Museum, à Londres, conserve un beau lit de ce modèle (fig. 32).

Il nous reste à dire un mot des *gaines-supports* destinées à recevoir soit un buste, soit un vase, soit un objet d'art. Ces gaines-supports se font le plus souvent en bois peint et doré. Les unes affectent la forme d'un fût de colonne cannelé et rudenté, c'est-à-dire avec

des cannelures remplies à leur partie inférieure par des *rudentures* (fig. 34) ; les autres sont rectangulaires (fig. 35).

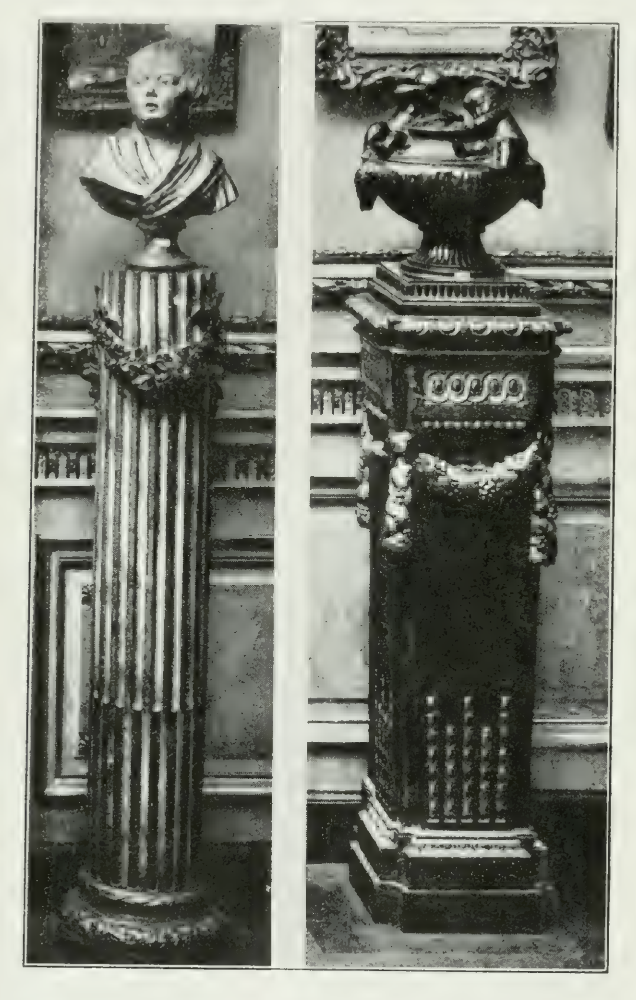


Fig. 34 et 35. — Gaines-supports.
Collection J. Doucet.

Principaux ébénistes. — Par la longueur de sa vie autant que par le nombre et la qualité de ses œuvres, *Jean-Henri Riesener* (1734-1806) occupe la première

place parmi les ébénistes du style Louis XVI. Nul n'a su comme lui donner aux meubles des profils sans rigidité ni sécheresse, une harmonie parfaite dans les proportions et enfin une richesse discrète dans l'ornementation (fig. 31 et pl. VIII). Presque tous ses meubles ont leurs pieds en gaines, protégés par des feuilles de laurier en bronze doré (fig. 31). Ses secrétaires sont le plus souvent à pans coupés, ornés d'une console en bronze doré. Les bronzes dorés de ses meubles ont été presque tous exécutés par *Gouthière*, le plus célèbre ciseleur du XVIIIe siècle.

Sans égaler Riesener, *J.-F. Leleu* est digne de figurer tout au moins au second rang. Sa commode en bois précieux que conserve le Petit Trianon est considérée à juste raison comme son chef-d'œuvre. Peut-être pourrait-on reprocher à *Leleu* de donner à ses meubles un aspect trop sévère.

Martin Carlin affectionne les bois laqués, et ses bronzes ciselés sont d'une rare perfection; mais il place souvent à l'angle de ses meubles des colonnettes ou balustres amaigris et d'une forme compliquée qui nuisent à la pureté des profils. Le meuble d'appui que conserve le Musée du Louvre en est un exemple.

P. Denizot nous a laissé quelques meubles, notamment des commodes, qui seraient dignes d'être signés par *Riesener*. Il est passé maître dans l'art de la marqueterie losangée.

Enfin, *David Roentgen*, désigné souvent sous le simple nom de *David*, dont l'atelier était à Neuwied, en Rhénanie, surpasse tous les marqueteurs du XVIIIe siècle par l'harmonie et la vigueur incomparables qu'il donne à ses marqueteries. Ses meubles, à la silhouette un peu rigide, sont ornés de bronzes traités le plus souvent avec sécheresse et pauvreté.

Chapitre VII

LE LUMINAIRE

Les *bras d'applique* Louis XVI, contrairement à ceux du style précédent, ont leurs branches d'égale longueur ; ils se composent de deux, trois ou même cinq branches, se détachant d'une tige qui a parfois la forme d'un carquois (fig. 36), d'une gaine ou d'un corps de femme. Vers 1769 apparaissent les bras d'applique à huile, avec bougies simulées servant de tubes. Les flambeaux continuent à s'inspirer de la forme à balustre (pl. IX). Il y a lieu de signaler aussi la *cassolette-flambeau* très en usage alors. C'est un vase de forme ovoïde monté sur un trépied ; on retournait le couvercle, aménagé à cet effet, pour recevoir une bougie.

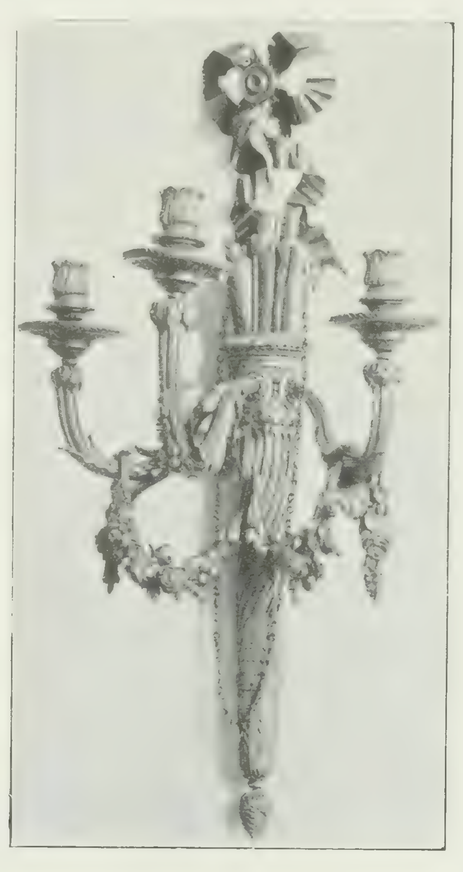


Fig. 36. — Bras d'applique. Palais de Fontainebleau.

Les lustres sont de trois sortes : le lustre à tiges découvertes, le lustre *à lacé*, avec des entrelacs de grains de verre, et le lustre à consoles, dont les tiges, en effet, sont en forme de console.



Flambeau, signé Martincourt.

Chapitre VIII

LA SCULPTURE

La sculpture a brillé sous Louis XVI d'un vif éclat avec *Clodion* (1738-1814), *Caffieri* (1725-1792), *Pajou* (1730-1809) et *Houdon* (1741-1828).

Doué d'un talent d'une extrême facilité, *Clodion* nous a laissé un grand nombre de groupes en terre cuite représentant des femmes, des satyres, des danseuses ; il y prodigue le mouvement, la grâce et la fantaisie. Le Musée des Arts décoratifs, à Paris, conserve de cet artiste un célèbre groupe de danseuses (fig. 37). *Clodion* s'est illustré également dans l'exécution des bas-reliefs, où il témoigne d'une grande souplesse de modelé.

Fig. 37. – Groupe de danseuses, par Clodion.

L'époque de Louis XVI vit surtout le triomphe des grands portraitistes : l'un des plus célèbres est *Jean-Jacques Caffieri*, qui nous a laissé des bustes admirables, dont plusieurs ornent aujourd'hui le foyer de la Comédie-Française.

Augustin Pajou joint à une grande virtuosité d'exécution une observation très personnelle. Ces deux

qualités, on les rencontre dans le fameux buste de Mme Du Barry et dans celui de Bertinazzi. Le Musée de Sèvres conserve de cet artiste un groupe d'une facture délicieuse et d'une grâce exquise (fig. 38).

Mais l'un des plus grands sculpteurs de cette époque, et même de tous les temps, est certainement *Houdon.* La virtuosité de l'exécution s'allie chez lui à l'émotion, à la sincérité et à un sens aigu de l'observation (pl. X). C'est avec raison qu'on l'a comparé au pastelliste *Quentin de La Tour.* Comme ce dernier, *Houdon* exprime, avec une clarté et une intensité de vie merveilleuses, l'état d'âme, le caractère de ses modèles. Il faut avoir étudié son Voltaire assis, qu'on peut admirer au foyer de la Comédie-Française, pour se rendre compte du degré de réalisme auquel cet artiste est parvenu. L'expression de spirituelle et impitoyable ironie dont il a marqué le visage décharné du célèbre railleur est le dernier mot de l'art. *Houdon* s'est également immortalisé avec sa Diane du Musée du Louvre, dont la démarche svelte et le modelé impeccable ont quelque chose de divin. Ses bustes de Mirabeau, de Rousseau, de Diderot, de Mme de Sérilly (pl. X) comptent parmi ses chefs-d'œuvre.



Fig. 38. — Allégorie de la naissance du Dauphin, par Pajou.
Musée de Sèvres.



Photo Mansell

Buste de Mme de Sérilly, par Houdon.
Collection Wallace, à Londres.

Chapitre IX

LA PEINTURE

Fragonard (1757-1806), élève de *Boucher*, est supérieur à son maître par la fougue qu'il met dans ses tableaux, par ses trouvailles de lumière, par son lyrisme. Ses Baigneuses du Musée du Louvre peuvent donner une idée de son talent.

Greuze (1725-1805) a été très discuté. Si on lui reconnaît une grande précision de dessin, une douceur agréable dans le coloris, une grande clarté de composition, on lui reproche, d'autre part, non sans raison, sa fadeur, sa sensiblerie et son manque de naturel. Il est à la fois sentimental et sensuel, sentimental dans son Accordée de village, sensuel dans sa Cruche cassée. Ces deux tableaux sont au Musée du Louvre.

Hubert Robert (1748-1825) représente le goût de l'époque pour l'Antiquité. Il a créé un genre qui rappelle l'œuvre du graveur *Piranesi ;* ses paysages sont inspirés des ruines romaines de France et d'Italie.

Joseph Vernet (1714-1789) est surtout célèbre par ses représentations des ports de France. Bien qu'habilement composés, ses tableaux manquent un peu d'originalité ; l'atmosphère y est toujours la même.

Jacques-Louis David (1748-1825), qui appartient plutôt au style Empire qu'au style Louis XVI, professait une admiration sans bornes pour l'Antiquité. On lui a reproché sa froideur, son manque de mouvement et de pittoresque et surtout sa *lumière d'atelier.* Son fameux tableau l'Enlèvement des Sabines, au Musée du Louvre, donne une idée de sa manière pleine d'austérité.

Il y a lieu de mentionner enfin Mme *Vigée-Lebrun* (1755-1842), dont le talent facile et agréable est sans grande profondeur. Elle nous a laissé quelques tableaux d'une grâce particulière, dont un des plus connus est celui où elle s'est représentée elle-même avec sa fille, et qui est conservé au Musée du Louvre.

Chapitre X

LA FIN DU STYLE LOUIS XVI

Une tendance à l'imitation servile de l'Antiquité marque la fin du style Louis XVI. On ne cherche plus à dégager de l'art antique une formule originale. Le style Empire n'est pas loin.



Photo N. D.

Fig. 39. — Palais de la Légion d'honneur, à Paris.

L'entrée du palais de la Légion d'honneur (fig. 39), à Paris, édifiée, en 1782, par *Pierre Rousseau*, nous en offre un exemple frappant. L'idée de copier sans modifications un arc de triomphe antique indique la décadence. On remarquera les deux Victoires ailées tenant une couronne et sonnant de la trompette. Ce motif de décoration sera très fréquemment employé pendant toute la durée du style Empire. Les autres édifices de cette époque, à l'exception de l'hôtel de la Préfecture,

à Besançon, œuvre de *J.-V. Louis* et *Nicole*, en 1778, présentent à peu près les mêmes caractères. Citons à Paris, l'École de médecine (1786), par *Gondouin*, le théâtre de l'Odéon (1782), par *Ch. de Wailly*, la façade de l'hôpital de la Charité (1790), rue des Saints-Pères, par *Antoine*, le couvent des Capucins, aujourd'hui lycée Condorcet, par *Brongniart* (1781) ; à Nantes, la place Graslin et la place Royale.

Comme l'architecture, la décoration intérieure de la fin du style Louis XVI annonce le style Empire. Dans le grand Cabinet de compagnie de Marie-Antoinette (pl. XI), au château de Versailles, qui date de 1783, les deux jambages de la cheminée sont des femmes en gaine, au visage sévère et d'une attitude si rigide que le style Empire aura peu de chose à modifier pour adapter le même motif à ses cheminées. Au bas des grands panneaux l'on voit des sphinx accostant un trépied fumant : nous retrouverons la même composition dans le style Empire.

D'une façon générale, on observe dans les décorations intérieures de cette époque un abus de motifs empruntés à la mythologie gréco-romaine : *griffons, sirènes, chimères,* etc. Les *sphinx* ne sont pas des sphinx égyptiens, mais des *sphinx grecs* au corps de lion, aux ailes d'aigle et au buste féminin.

Parmi les autres décorations datant de la fin du style Louis XVI, mentionnons encore, au palais de Fontainebleau, l'appartement de Marie-Antoinette, qui comprend le boudoir de la reine (1780), le salon de musique (1786) et le boudoir turc. De ces trois pièces, seul, le boudoir de la reine est digne de retenir l'attention : les éléments décoratifs annonçant le style Empire y sont, à vrai dire, peu nombreux, si l'on fait exception des palmettes grecques qui ornent les angles des panneaux des portes. La cheminée de cette pièce est décorée de bronzes ciselés, qui sont l'œuvre du ciseleur *Gouthière*. Les portes et les panneaux sont revêtus de compositions qui rappellent, par leur légèreté spirituelle, les peintures de Pompéi.



Grand cabinet de compagnie de Marie-Antoinette, à Versailles.

La plupart des beaux sièges, à ce déclin du style Louis XVI, sont l'œuvre de l'ébéniste *Georges Jacob*, dont le Musée du Louvre conserve plusieurs fauteuils, provenant du mobilier de Marie-Antoinette, au château de Saint-Cloud. Ces sièges, aux pieds en forme de *carquois*, sont d'une richesse extrême; dans l'ornementation du dossier et de la ceinture se voient des motifs d'un dessin un peu sec qui annoncent le style Empire.

Les meubles de cette époque présentent des caractères fort différents. Dans les uns, on observe une grande sécheresse de lignes, et les bronzes ciselés qui les décorent sont d'une extrême pauvreté: tels nous apparaissent ceux de *Cl.-Ch. Saunier*, d'*Etienne d'Avril*, d'*Adam Weisweiler*. Dans d'autres meubles, au contraire, la richesse décorative va jusqu'à la surcharge ornementale : tels sont les meubles de *Guillaume Beneman*, dont le Musée du Louvre possède quelques commodes. Un des éléments caractéristiques des meubles de cette époque consiste en des stries horizontales qui ornent la partie supérieure des pieds à la hauteur de la ceinture. Signalons également l'emploi de plaques de porcelaine provenant de la fabrique de Wedgwood, en Angleterre : les sujets que nous offrent ces porcelaines sont blancs sur fond bleu. Il convient de mentionner tout spécialement la fameuse armoire à bijoux de Marie-Antoinette, qu'on peut admirer au château de Versailles. D'une exécution parfaite, comme la plupart des meubles de cette époque, cette armoire est pourvue d'une ornementation compliquée. On y voit à la fois des peintures, des appliques en biscuit de Sèvres, des miniatures sous verre, des camées et une quantité de bronzes ciselés. Les lignes générales du meuble disparaissent sous cette prodigalité d'éléments décoratifs. Nous voici loin de la belle époque où *Riesener* composait des meubles d'une sobre élégance, d'une richesse discrète et de bon aloi.

CONCLUSION DU NEUVIÈME VOLUME DE LA "GRAMMAIRE DES STYLES"

De toutes les manifestations de l'art français, le style Louis XVI a été et est encore le style le plus apprécié en dehors de nos frontières.

Toutes les nations ont reconnu, en effet, dans le style Louis XVI l'expression la plus pure du génie artistique de la France, l'affirmation la plus éloquente de la sûreté du goût français, de cette grâce légère qui est l'apanage de notre art national au XVIIIe siècle. En Belgique notamment, l'influence du style Louis XVI a été prépondérante. Il suffira de citer, à Bruxelles, les bâtiments de la rue de la Loi, le palais de la Nation, les ministères, le château de Laeken.

Comme le style Louis XIV, le style Louis XVI marque un retour à l'inspiration de l'art antique ; mais les résultats en sont bien différents. Aux éléments empruntés à l'art gréco-romain, le style Louis XVI associe des éléments pris dans la nature.

Avec un tact, une sûreté de main, un sentiment particulier de la mesure, les artistes du style Louis XVI ont su corriger, par la grâce légère du décor, la froideur qui aurait pu résulter de lignes trop droites ou de formes trop géométriques.

Sobriété élégante, retenue dans la fantaisie, simplicité, harmonie des proportions : telles sont les qualités maîtresses du style Louis XVI.

Cependant, à la fin de la période du style Louis XVI, on constate une tendance à copier plus servilement l'art antique, au lieu de s'en inspirer librement. On verra dans le volume suivant comment le style Empire, malgré son asservissement à l'art antique, a su néanmoins produire un ensemble d'œuvres qui portent la marque du génie français.

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE KAPP, PARIS-VANVES. — 1925

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LE STYLE EMPIRE

50 ILLUSTRATIONS



PARIS
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

LA GRAMMAIRE DES STYLES

LE STYLE EMPIRE
LE STYLE DIRECTOIRE

LA GRAMMAIRE DES STYLES

CETTE collection a pour but de présenter au public, sous une forme nouvelle, une série de Précis sur l'Histoire de l'Art.

La juxtaposition de l'illustration et d'un texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des Styles et d'en suivre l'évolution.

Déjà parus :

L'ART GREC ET L'ART ROMAIN
L'ART ROMAN
L'ART GOTHIQUE
LA RENAISSANCE ITALIENNE
LA RENAISSANCE FRANÇAISE
LE STYLE LOUIS XIII
LE STYLE LOUIS XIV
LE STYLE LOUIS XV
LE STYLE LOUIS XVI
LE STYLE EMPIRE

Paraîtront successivement :

L'ART ÉGYPTIEN
L'ART INDIEN — L'ART CHINOIS
L'ART JAPONAIS
L'ART MUSULMAN

LA GRAMMAIRE DES STYLES

COLLECTION DE PRÉCIS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

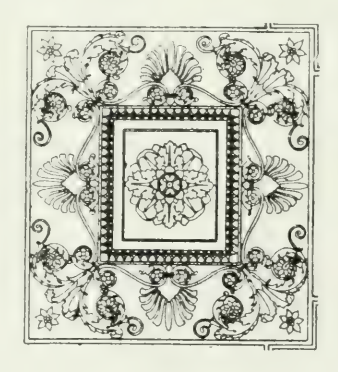
HENRY MARTIN

Archiviste Paléographe — Administrateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal

LE STYLE EMPIRE

LE STYLE DIRECTOIRE

OUVRAGE ORNÉ DE 32 FIGURES DANS LE TEXTE
ET DE 13 PLANCHES HORS TEXTE



PARIS (VIe)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

LE STYLE EMPIRE

Chapitre Premier

LE STYLE DIRECTOIRE

APPELLATION ET DURÉE. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX. — L'ARCHITECTURE. — LA DÉCORATION INTÉRIEURE. — LE MOBILIER.

Appellation et durée. — On a donné parfois le nom de *style Messidor* au *style Directoire*. Les deux appellations *Messidor* et *Directoire* ne sont pas plus exactes l'une que l'autre. Le Directoire, en effet, n'a duré que quatre années, d'octobre 1795 à novembre 1799 ; et ce n'est pas dans une aussi courte période qu'un style peut naître et se développer.

En réalité, le style Directoire comprend la fin du règne de Louis XVI, l'époque de la Convention (1792-1795), l'époque du Directoire (1795-1799) et une partie de celle du Consulat. L'appellation générique de *style néo-classique* semblerait plus logique.

Caractères généraux. — On a vu (1) qu'à la fin du style Louis XVI une orientation très nette vers l'inspiration directe de l'art antique s'était produite ; cette orientation ne fait que s'accentuer à mesure qu'on approche du style Empire.

Lorsque, en 1785, le peintre *Louis David* exposa son fameux tableau le Serment des Horaces, aujourd'hui au Musée du Louvre, ce fut un enthousiasme délirant.

(1) Voir : *Le Style Louis XVI* (9e vol. de la *Grammaire des styles*).

Le public reconnut, dans cette apologie de l'héroïsme antique, le sentiment d'admiration sans borne qu'il éprouvait, non pas seulement pour l'art gréco-romain, mais aussi pour tout ce qui évoquait la vie des anciens.

On nourrissait alors une confiance aveugle et un peu naïve dans la pureté et l'austérité des mœurs de l'Antiquité. L'idéal était de copier en tout ces lointains ancêtres, de s'habiller à la romaine, d'habiter un temple sans fenêtres, de s'asseoir sur des chaises curules et de manger, sur des tables en forme de trépieds antiques, du brouet noir *à la spartiate*, tandis qu'on s'éclairait avec des candélabres pompéiens.

Cet amour pour tout ce qui était grec ou romain était tellement aveugle que le sens du ridicule s'en trouvait aboli et que certaines gens de qualité imposaient à leurs fils, et cela avec le plus grand sérieux, les noms d'Astyanax ou de Scævola.

Toute cette antiquomanie se traduira dans le domaine de l'art par une imitation plus ou moins servile des modèles gréco-romains et en particulier des documents découverts à Pompéi.

Le style Directoire marque une date malheureuse dans l'histoire de l'art. C'est en 1791 que furent supprimées les Académies et les Jurandes. Les Académies avaient été, depuis deux siècles, les animatrices du mouvement artistique et n'avaient nullement, quoi qu'on en ait dit, entravé l'effort individuel. Quant aux Jurandes, elles avaient été les gardiennes de la supériorité de la main-d'œuvre artistique en France. On sait que, depuis le moyen âge, les métiers d'art industriel n'étaient point libres et que seuls pouvaient s'établir ceux qui, après un assez long apprentissage, avaient soumis aux Jurandes, qui étaient des syndicats de patrons, le *chef-d'œuvre* prouvant la capacité de l'apprenti. La suppression des Jurandes eut des conséquences désastreuses. D'une part, les ouvriers d'élite se firent de plus en plus rares ; et, d'autre part, il y eut tendance à remplacer l'œuvre d'art par le produit

commercial. C'est à ce moment que la *camelote* fait son apparition. Il ne faudrait pourtant pas se hâter de conclure que le style Directoire et le style Empire n'ont vu s'épanouir aucun talent. Si la main-d'œuvre d'élite est plus rare, les traditions artistiques ne sont pas entièrement perdues.



Fig. 1. — Pendule Directoire.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

Le style Directoire est un style de transition. Bien qu'il serve de lien entre le style Louis XVI et le style Empire, il contient beaucoup plus d'éléments Empire que d'éléments Louis XVI.

Dans une pendule Directoire (fig. 1), conservée au Musée des Arts décoratifs, à Paris, nous trouverons des éléments de décoration Louis XVI, l'Amour et les colombes se becquetant, qui forment le motif du couronnement. Appartiennent également au style Louis XVI les rubans au-dessous du cadran. Les éléments Empire sont les femmes en gaine terminées par des pieds nus, les masques des piédestaux, la frise de palmettes du soubassement.

L'architecture. — L'époque du style Directoire n'a vu s'élever aucun édifice important. Les deux

architectes les plus en renom, *François Bélanger* (1744-1818) et *Charles Ledoux* (1736-1806), ne sont pas des artistes de grande valeur.

Bélanger construisit, en 1777, la Folie du comte d'Artois, qui est appelée actuellement le château de Bagatelle, au bois de Boulogne, près de Paris. Les nombreuses altérations qu'on a fait subir à la façade

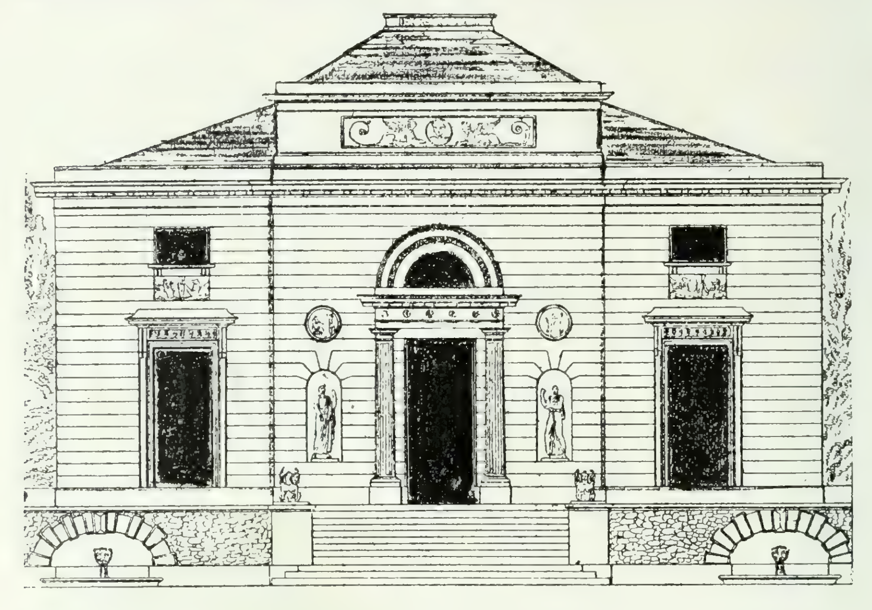


Fig. 2. — Façade d'entrée du château de Bagatelle (état primitif).

d'entrée de cette Folie (fig. 2) en ont modifié profondément le caractère. On remarquera dans cet édifice, comme dans la Folie Saint-James (fig. 3), œuvre également de *Bélanger*, en 1778, l'impression de calme, de froide sérénité, qui se dégage des façades. Ce n'est plus la grâce enjouée du style Louis XVI ; mais ce n'est pas encore la lourdeur majestueuse du style Empire. La sobriété des façades Directoire est remarquable ; elle est frappante dans le château de Bagatelle.

Le style Louis XVI n'avait fait usage que des médaillons ovales ; le style Directoire emploie les médaillons

circulaires, ainsi qu'on peut le voir aux façades du château de Bagatelle et de la Folie Saint-James (fig. 2,



Fig. 3. — Folie Saint-James, à Neuilly-sur-Seine.



Fig. 4. — Médaillon de la Folie Saint-James.

3 et 4). Ces médaillons sont le plus souvent décorés de bas-reliefs inspirés de l'antique (fig. 4) et portent fréquemment une petite pointe à la partie inférieure.

L'architecte *Charles Ledoux* s'est partagé avec *Bélanger* les travaux d'architecture du style Directoire. En 1782, il fut chargé d'élever les pavillons des barrières qui formaient alors l'enceinte de Paris ; il nous en reste quelques-uns, notamment ceux de la place Denfert-Rochereau et celui du boulevard de la

Villette. Ces pavillons, qui visent au colossal, ne font pas grand honneur à leur auteur. Des nombreux hôtels particuliers qu'il édifia dans différents quartiers de Paris, aucun ne subsiste aujourd'hui. L'hôtel Tabary (fig. 5), construit par lui rue du Faubourg-Poissonnière, nº 59, à Paris, était nettement inspiré des

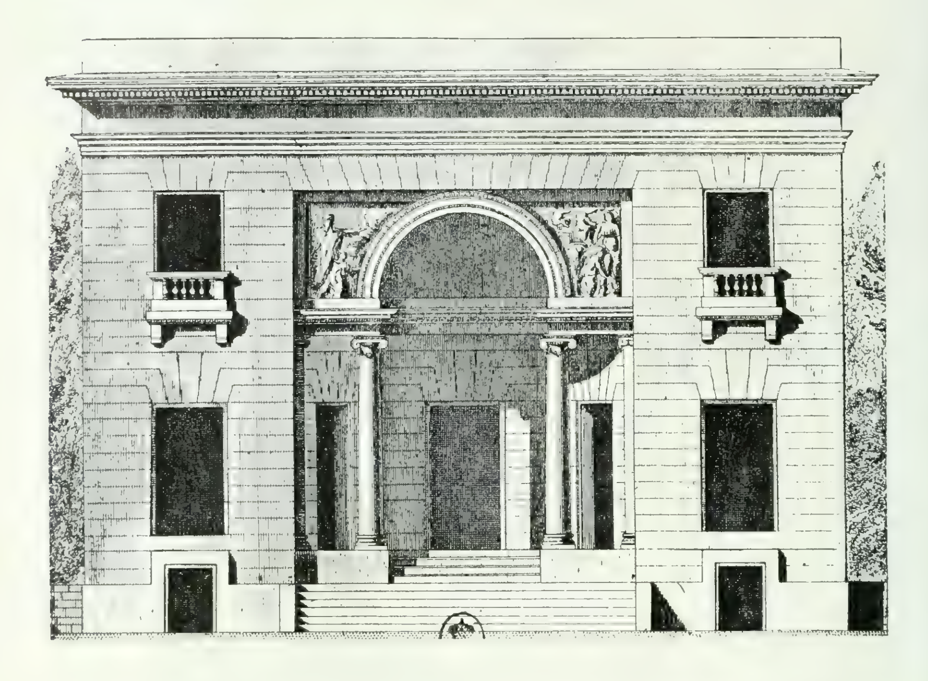


Fig. 5. — Hôtel Tabary, par Ledoux,
jadis rue du Faubourg-Poissonnière, nº 59, à Paris.

édifices de la Renaissance italienne. *Ledoux* est aussi l'auteur du théâtre de Besançon.

Au style Directoire appartiennent également deux belles demeures parisiennes, qui n'ont point été détruites. L'un est l'hôtel du fameux ciseleur Gouthière ; l'autre est l'hôtel Montholon, dont l'intéressante colonnade est en retrait de l'hôtel, au nº 23 du boulevard Poissonnière.

L'auteur de la façade de l'hôtel Gouthière (fig. 6), qui nous est parvenue intacte, au nº 6 de la rue Pierre-

Bullet, à Paris, est demeuré inconnu ; mais un simple examen de cette façade permet de supposer que la main de *Gouthière* lui-même en a dirigé la composition. On sait que cet artiste fut le meilleur ciseleur du style Louis XVI. Quelques éléments de la façade

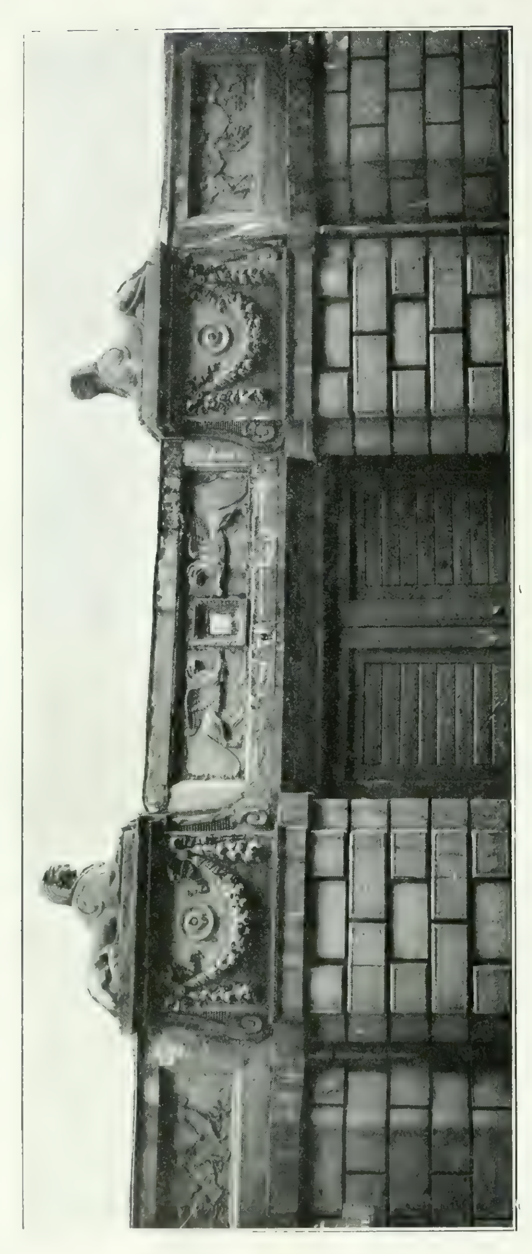


Photo Giraudon.

Fig. 6. — Hôtel Gouthière, rue Pierre-Bullet, nº 6, à Paris.

de cet hôtel, comme le balcon de gauche et la porte, sont nettement Louis XVI, tandis que l'ensemble a déjà la sévérité du style Empire.

Signalons enfin comme l'un des plus gracieux spécimens de l'architecture Directoire, l'entrée de l'hôtel de Mailly, au nº 1 de la rue de Beaune, à Paris, avec ses guirlandes, ses sphinx encore Louis XVI et ses charmantes frises de danseuses (pl. I).



Hôtel de Mailly, rue de Beaune, n° 1, à Paris.

La décoration intérieure. — Ainsi qu'on peut le voir dans un panneau du salon de l'hôtel Gouthière (fig. 7), à Paris, on trouve dans la décoration



Fig. 7. — Panneau de l'hôtel Gouthière, à Paris.

Directoire un grand nombre d'éléments qui annoncent le style Empire, comme la figure aux ailes déployées, à l'attitude froide et compassée, et les sèches palmettes sortant des vases. Quelques rares éléments décoratifs y rappellent le style Louis XVI.

Une des premières manifestations du style Directoire a été la construction par *Bélanger*, en 1781, de la grande salle à manger du château de Maisons-Laffitte, où certaines parties de la décoration sont encore purement Louis XVI.



Fig. 8. — Détail de la frise du boudoir de l'ancien hôtel d'Estrades, à Versailles.

Mais un des plus beaux exemples de décoration Directoire est le boudoir de l'ancien hôtel d'Estrades, à Versailles (fig. 8 et pl. II). On y remarquera un curieux motif très caractéristique du style Directoire : le sphinx portant sur sa tête un haut panier chargé de fruits (fig. 8).



Boudoir de l'ancien hôtel d'Estrades, à Versailles.

Ce même motif se rencontre également à Maisons-Laffitte et à l'hôtel Gouthière.

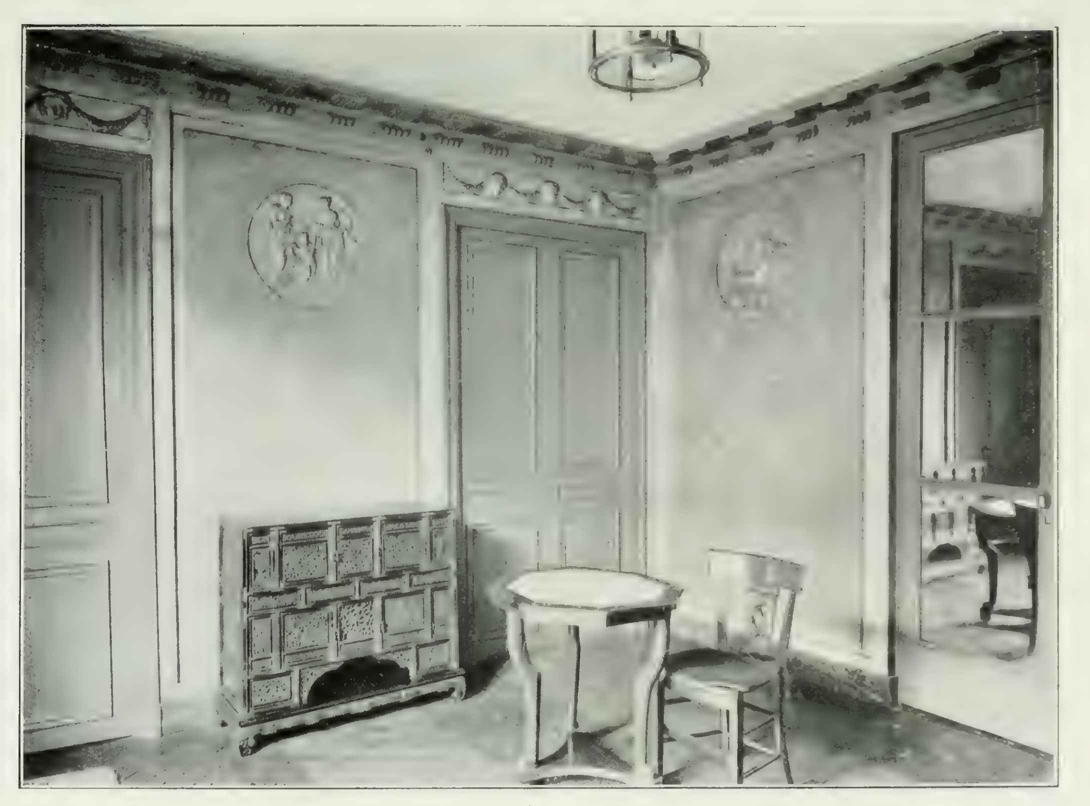


Photo Giraudon.

Fig. 9. — Porte de l'hôtel Gouthière, à Paris.

Ce qui a fait la réputation de la décoration Directoire, c'est, d'une part, sa légèreté, et, d'autre part, la simplicité de ses lignes (fig 9). On ne peut guère imaginer une décoration plus simple et plus sobre que celle du salon de l'hôtel Gouthière (pl. III). Sur de grands panneaux nus se détachent des médaillons circulaires, tandis que des bandeaux ornés de trois masques ornent les dessus de porte. Cette élégance un peu froide est très particulière au style Directoire.

Durant cette période, la couleur a joué un rôle important dans la décoration intérieure. Pour s'en rendre compte, il suffit de parcourir la revue qui paraissait à cette époque sous le titre de *Journal des modes et des*



Salon de l'hôtel Gouthière, à Paris.

dames, avec le sous-titre *Meubles et objets de goût*. Cette revue, dirigée par *La Mésangère*, donne une idée de l'étrange passion du public pour les couleurs criardes.

Un des tons les plus en faveur est alors le brun dit



Fig. 10. — Salle de bains de l'hôtel Dervieux, rue de la Victoire, n° 44, à Paris. (D'après une aquarelle de l'architecte Bélanger.)

brun étrusque; on l'emploie pour les fonds sur lesquels se détachent des couleurs vives. Ajoutons que les tentures sont généralement dans les tons noirs, chamois ou violets.

La salle de bains de Mlle Dervieux, de l'Opéra, dans son hôtel de la rue de la Victoire, n° 44, à Paris, avait été décorée par l'architecte *Bélanger*. La décoration (fig. 10 et 11) en fut exécutée vers 1790. Il convient d'y noter l'emploi des hexagones, motif fréquemment

adopté par les décorateurs de cette époque. Les tons employés pour les grands panneaux des niches et pour les panneaux de pénétration étaient les suivants : le stuc bleu clair pour les fonds, le bleu foncé pour l'en-



Fig 11. — Panneau de la salle de bains de l'hôtel Dervieux, à Paris.

cadrement du grand panneau, le rouge cramoisi pour le filet intérieur. Les figures du bas-relief sont en ivoire sur fond rouge. L'encadrement du motif central est rouge.

Il nous reste à dire un mot du *style Adam*, qui a joui d'une grande vogue en Angleterre au temps du

Directoire. Les promoteurs de ce style sont les frères *Robert* et *Jacques Adam*, architectes, qui ont élevé à Londres plusieurs constructions et qui publièrent, de 1773 à 1822, un recueil intitulé *Works in Architecture*, contenant de nombreux exemples de leur style.

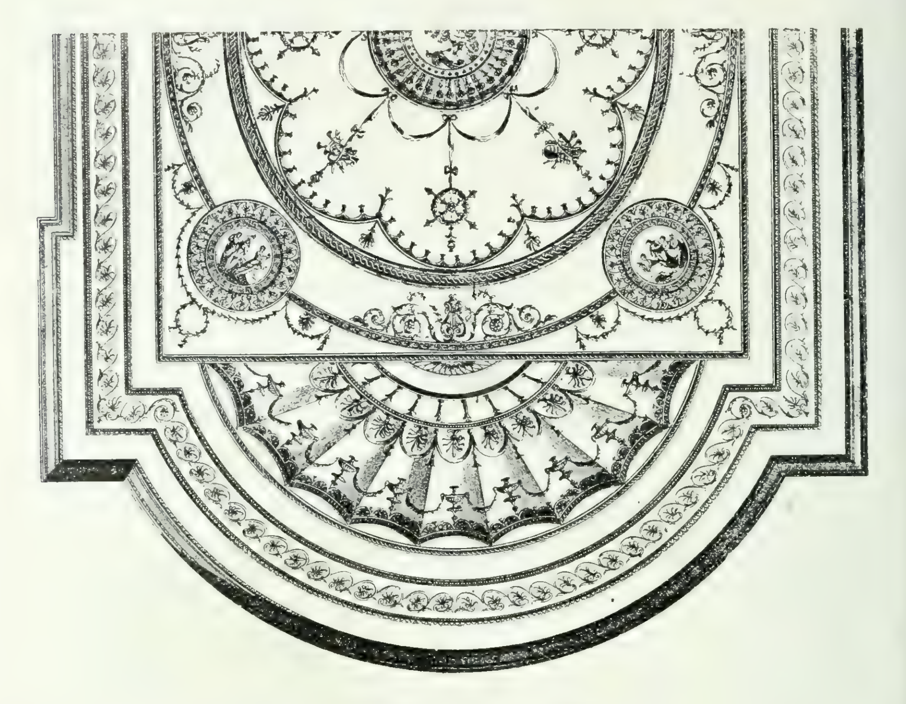


Fig. 12. — Plafond, par R. et J. Adam (1777).

La parenté entre le style Adam et le style Directoire est indéniable : des preuves nous en sont fournies par le motif en éventail, qui s'observe aussi bien dans certains plafonds (fig. 12) que dans certaines toiles de Jouy (fig. 13 et 14). C'est le même style léger, un peu sec et d'une ornementation amaigrie, mais qui n'est pas sans élégance.

Fig. 13 et 14. — Toiles de Jouy : compositions de J.-B. Huet

Le mobilier. — Les sièges Directoire, qui n'ont pas encore la lourdeur ni le caractère imposant des sièges Empire, présentent certaines particularités. Le sommet des dossiers, notamment, s'enroule en volute à l'arrière (fig. 15 et 16) : d'où le nom de *dossiers à crosse*. D'autre part, les dossiers sont le plus souvent ajourés et la partie centrale est occupée par une palmette (fig. 15). La partie supérieure des dossiers est formée d'une large traverse qui en suit l'inclinaison (fig. 15). Les pieds se raccordent à la ceinture des sièges par des cubes, comme dans les sièges Louis XVI. Toutefois, la décoration de ces cubes présente une particularité : le carré qui contient la rosace ou la marguerite et qui, dans les sièges Louis XVI, se trouve inscrit parallèlement au cube, est, dans les sièges Directoire, posé en diagonale. En d'autres termes, ce carré repose sur un de ses angles (fig. 16).



Fig. 15. — Fauteuil Directoire. Musée de Tours

Il y a lieu d'appeler l'attention sur une forme particulière donnée aux dossiers d'un assez grand nombre de fauteuils ou de bergères. Cette forme, dite *à cornes*, consiste en un élargissement du dossier à la hauteur des accotoirs (fig. 16), élargissement produit par

deux lignes courbes qui figurent, en effet, des cornes. A noter, au-dessus des cubes (fig. 16), les stries, qui sont un des éléments caractéristiques de la fin du style Louis XVI et du style Directoire.

Les bois des sièges sont peints en gris et recouverts



Fig. 16 — Bergère Directoire.

d'étoffes à fond brun avec ornements rouges, verts ou jaunes, ou encore à fond rouge avec figures noires, comme dans les vases grecs. On rencontre aussi les lampas à dessins en camaïeu violet sur fond bleu pâle.

Il nous reste peu de meubles de l'époque du Directoire. L'un des plus intéressants est la fameuse table, provenant de la collection Doucet, qu'on peut admirer au palais des Beaux-Arts de la ville de Paris. Cette

table (fig. 17), qui fut acquise, en 1912, pour la somme de 90.000 francs, à la vente Doucet, est d'une sobre élégance et d'une grande finesse de ciselure. Certains éléments, comme le nœud de ruban de la face latérale,



Fig. 17. — Table Directoire.
Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris.

rappellent le style Louis XVI ; mais tout le reste de l'ornementation est déjà dans le caractère du style Empire.

Le principal ébéniste du Directoire est *Georges Jacob*, qui, à la fin du règne de Louis XVI, s'était rendu célèbre par la confection du mobilier destiné au château de Saint-Cloud. D'après les projets du peintre *David*, il exécuta divers mobiliers inspirés du style pompéien. Il signait ses meubles : *G. Jacob.*

Chapitre II

LE STYLE EMPIRE

DURÉE. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Durée. — La durée du style Empire est de trente ans environ, de 1800 à 1830. On admet qu'il comprend, non seulement le règne de Napoléon Ier (1804-1815), mais aussi ceux de Louis XVIII (1815-1824) et de Charles X (1824-1830). Les deux créateurs du style Empire, *Percier* et *Fontaine*, sont morts, l'un en 1838, l'autre en 1853, et tous deux ont continué à travailler après la chute du Premier Empire.

Caractères généraux. — Comme la Renaissance et comme les styles Louis XIV et Louis XVI, le style Empire est tributaire de l'art antique ; mais, à ces trois époques, on avait adapté les formes gréco-romaines au climat et au tempérament français : l'art antique avait été, pour ainsi dire, nationalisé. Le style Empire, au contraire, se soumet entièrement au despotisme de l'art gréco-romain. Une phrase de *Percier* et *Fontaine* semble un aveu d'impuissance : « On se flatterait en vain, écrivaient-ils, de trouver des formes préférables à celles que les anciens nous ont transmises ».

Jamais l'art français, même au temps de Louis XIV, sous la dure férule de *Le Brun*, n'avait été enfermé dans des formules aussi étroites. La liberté artistique est inconnue du style Empire, qui a oublié ou dédaigné la fantaisie spirituelle du XVIIIe siècle et qui professe un souverain mépris pour le style Louis XV. On ne peut que sourire en voyant *Percier* et *Fontaine*, dans la préface du recueil de *Décorations intérieures*, reprocher aux artistes du style Louis XV « d'avoir employé des plans mixtilignes et fait connaître

leur goût mesquin dans les contours des glaces et dans le chantourné des portes ». Que conclure de cet asservissement de l'art français sous le Premier Empire ? Un style qui n'a pas d'originalité est-il un style ? Une époque qui n'a connu que le plagiat peut-elle être considérée comme une période de l'histoire de l'art ? On en arrive donc à se demander s'il existe réellement un style Empire. En d'autres termes, le style Empire réunit-il les conditions indispensables à l'existence d'un style ? En ce qui concerne l'architecture, la réponse est douteuse, car l'esprit d'invention des architectes du Premier Empire a été des plus médiocres ; mais, pour ce qui est de la décoration intérieure et des meubles, on peut répondre sans hésitation qu'il existe vraiment un style Empire. En effet, pour copier servilement, il faut avoir sous les yeux des modèles. Ces modèles, où les décorateurs et les ébénistes les auraient-ils trouvés ? Les ruines d'Herculanum et de Pompéi ne leur fournissaient pas une documentation suffisante permettant le plagiat. Quant aux meubles, tous ceux qui étaient en bois avaient disparu. L'originalité du style Empire, pour ce qui regarde la décoration intérieure et le mobilier, est donc indéniable.

Le plus grave reproche qu'on puisse faire aux artistes du style Empire, c'est d'avoir méconnu la nature. A part quelques rares exceptions, on chercherait en vain, dans leurs œuvres, une inspiration directe de la flore et de la faune naturelles ; tout y est conventionnel, sec et dénué de cette émotion qu'un véritable artiste éprouve devant la nature.

D'autre part, l'amour de la symétrie dépasse les limites permises. Une Victoire, l'un des motifs décoratifs les plus répandus, sera couverte d'une robe aux plis exactement symétriques ; une tête de femme inspirée de l'antique nous montrera des boucles de cheveux exactement semblables de chaque côté de la tête. On pourrait multiplier ces exemples.

L'exécution des œuvres du style Empire est, en revanche, d'une rare perfection, perfection qui est due, non

seulement à l'habileté des artistes, mais aussi à l'extraordinaire précision des modèles, fournis, pour la plupart, par les architectes *Percier* et *Fontaine*.

Le style Empire est imposant et parfois majestueux ; mais il ne faut pas lui demander cette qualité, si éminemment française, qui est le charme.

Il y a trop de raideur dans les formes, trop de sécheresse dans les profils et les contours, pour qu'on ressente aucune émotion et pour qu'on soit captivé par cette séduction qui se dégage des œuvres du XVIIIe siècle.

Le style Empire est né sous les auspices les plus malheureux. Lorsque s'ouvre le règne de Napoléon Ier, la noblesse française, qui, depuis des siècles, avait été la principale clientèle des artistes, a disparu. Or, le rayonnement artistique de la France, les qualités exceptionnelles de l'art français, aux XVIIe et XVIIIe siècles, avaient été, en grande partie, le résultat de la sûreté du goût de l'aristocratie française. Cette sûreté de goût était toute naturelle dans une société habituée dès son enfance à vivre dans le cadre élégant que lui avaient légué ses ancêtres. Cette culture, pour ainsi dire héréditaire, ne s'acquiert qu'avec le temps : aussi manque-t-elle complètement à la nouvelle classe dirigeante, composée en majorité de personnages enrichis dans l'achat des biens nationaux ou la fourniture des armées.

D'autre part, comme on l'a vu plus haut, la suppression des Académies et des Jurandes, sous la Révolution, a privé l'art français de ses guides les plus sûrs et de ses animateurs.

Malgré ces conditions défavorables, on verra, dans les chapitres suivants, comment le génie artistique de la France s'est affirmé en surmontant une grande partie de ces difficultés.

———

Chapitre III

L'ARCHITECTURE

Pour se rendre compte des tendances artistiques en ce qui concerne l'architecture à l'époque de l'Empire, il faut lire le rapport présenté à Napoléon, en 1810, par une commission désignée pour enquêter sur les arts. On reste confondu devant les aberrations que contient ce rapport. L'absence d'originalité et le plagiat y sont recommandés et vantés comme les premiers devoirs de l'architecte. Il y a notamment un passage où la Commission porte aux nues la salle du Tribunat, au Palais-Royal, aujourd'hui disparue, en faisant ressortir que les détails de cet édifice ont été copiés sur le Parthénon de Rome et sur les temples de la Paix et de la Concorde. Napoléon lui-même encourageait ce mouvement et ces théories déplorables. De Russie, en 1807, il écrivait, à propos du concours pour l'édification de l'église de la Madeleine, que le projet de *Vignon* remplissait le mieux les conditions requises et que c'était bien là un temple, « tel qu'on en peut trouver à Athènes ». Comment s'étonner, dès lors, que la plupart des édifices élevés sous le Premier Empire ne soient que des plagiats de l'architecture gréco-romaine et qu'ils soient dénués de toute originalité ?

Les édifices publics. — La construction de l'église de la Madeleine, à Paris, avait été commencée à la fin du règne de Louis XVI par les architectes *Contant d'Ivry* et *Couture*. Quelques années plus tard, alors que les murs commençaient à peine à s'élever, Napoléon décida qu'on édifierait, non pas une église, mais un temple à la Gloire, en l'honneur de ses armées. Un concours eut lieu ; et ce fut à l'architecte *Vignon* que fut confiée la construction de cet édifice, qui ne devait être achevé qu'en 1842. La Madeleine est une copie d'un temple corinthien octastyle (à huit

colonnes) et périptère (entouré de colonnes). Les proportions et les dimensions sont les mêmes que celles qu'on observe dans les temples de l'Antiquité (fig. 18). Pourtant, l'effet obtenu est bien inférieur à celui que produisent les temples grecs ou romains : ce qui est dû, en grande partie, au voisinage des hautes maisons

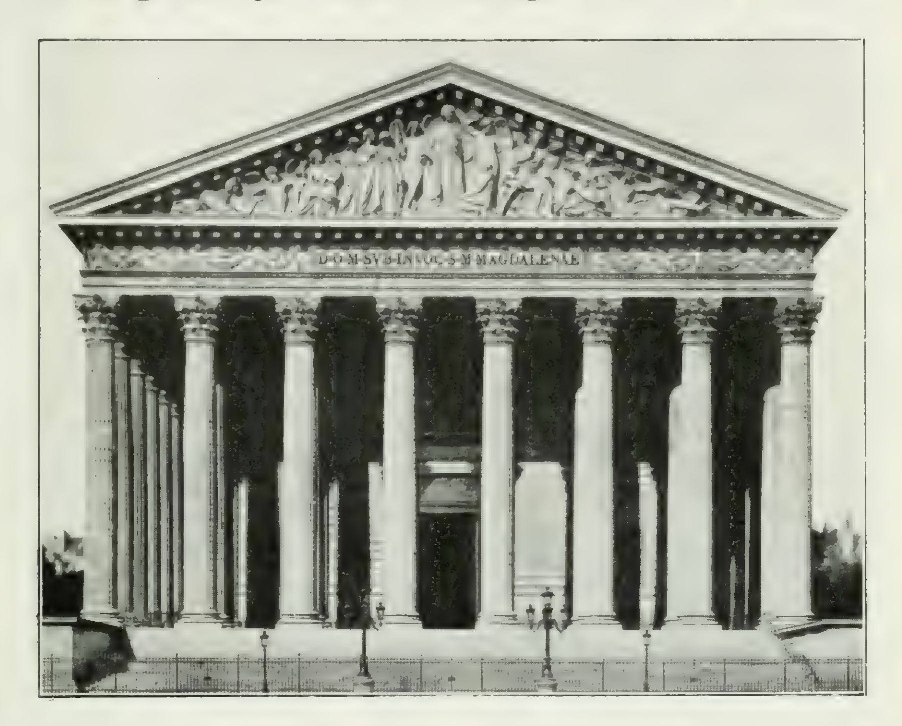


Fig. 18. — Église de la Madeleine, à Paris.

qui l'entourent et qui donnent l'impression de l'écraser. L'intérieur de la Madeleine n'est pas sans grandeur ; mais l'éclairage, insuffisant, n'est obtenu que par les ouvertures percées dans la partie supérieure.

Parmi les édifices religieux de cette époque, on doit citer les églises de Notre-Dame-de-Lorette et de Saint-Vincent-de-Paul, à Paris, toutes deux construites sur le plan des basiliques romaines. Comme la Madeleine, la Bourse de Paris est un temple périptère ; mais, si l'on examine attentivement les détails de cet édifice,

on constate que les auteurs ont été beaucoup plus influencés par l'architecture de la Renaissance italienne que par l'architecture gréco-romaine. Bases, profils, corniches sont directement inspirés des palais Farnèse et Massimi, à Rome. Commencée en 1808, par *Brongniart*, la Bourse fut terminée, en 1827, par *Labarre* et *Lebas*.

Le Palais-Bourbon, actuellement Chambre des députés, est formé de la réunion de deux hôtels du XVIIIe siècle, les hôtels de Bourbon et de Lassay. La salle des séances, construite de 1828 à 1832, est l'œuvre de l'architecte *Joly*. Quant au portique dodécastyle, c'est-à-dire à douze colonnes, qui fait face au pont de la Concorde, il est l'œuvre de *Poyet* et date de 1807.

Commencé, en 1806, par *Chalgrin*, et terminé en 1836, l'Arc de triomphe de l'Étoile ne présente pas grande originalité, ni dans l'ensemble, ni dans le détail ; mais la simplicité des lignes, l'absence de colonnes lui donnent un aspect imposant et majestueux qu'accentue encore la situation unique au monde de l'emplacement où il a été élevé.

La colonne Vendôme, œuvre de *Gondouin* et *Lepère*, ne mérite qu'une simple mention : c'est la copie servile de la colonne Trajane, à Rome, avec cette différence qu'elle est en bronze.

Le style Empire a vu s'élever le théâtre des Variétés, boulevard Montmartre, nº 7, à Paris, dont la façade, un peu mesquine, nous est parvenue sans altération. Elle est l'œuvre de *Cellerier*, en 1807.

Il y a lieu de signaler enfin la première apparition en France des passages couverts par des parties vitrées, interrompues à intervalles réguliers par des arcades. La décoration de ces arcades par d'élégantes figures rappelle le style de *Jean Goujon* à la fontaine des Innocents ou dans la cour du Louvre. La plupart de ces passages parisiens, occupés par le commerce, subsistent encore : ce sont le passage du Caire (1799), le passage des Panoramas (1800-1834), la galerie Vivienne (1823), le passage de l'Opéra (1824).

L'œuvre de Percier et Fontaine. — Les noms des architectes *Charles Percier* (1764-1838) et *Pierre-François-Léonard Fontaine* (1762-1853) sont inséparables du style Empire.

Après avoir étudié l'architecture à Paris dans les mêmes ateliers, l'un et l'autre allèrent passer quelques années à Rome. Revenus en France en 1792, ils obtinrent la place de contrôleurs de la scène de l'Opéra et, en même temps, ils furent engagés par l'ébéniste *Jacob Desmalter* pour établir les projets de décoration de la salle de la Convention. Présentés à Bonaparte par le peintre *David*, ils devinrent les architectes officiels du Premier Consul, puis de l'Empereur.

Percier et *Fontaine* furent, comme *Le Brun* sous Louis XIV, les arbitres du goût dans toutes les branches de l'art. Ils fournirent des modèles pour l'architecture, la décoration, les meubles, l'orfèvrerie, les papiers peints, les étoffes. Il en est résulté, comme sous Louis XIV, un style qui, à défaut d'autres qualités, est d'une grande unité. On doit à leur collaboration : à Paris, l'Arc de triomphe de la place du Carrousel, ainsi que la petite aile du Louvre qui va du guichet de cette même place à l'aile du pavillon de Marsan ; au palais de Compiègne, la grande salle de bal, l'escalier, la bibliothèque ; la décoration de la salle du trône, au palais de Fontainebleau, de la salle des Antiques, au Musée du Louvre, du château d'Aranjuez, en Espagne.

Fontaine est l'auteur de la Chapelle expiatoire de Louis XVI (1816-1826), au boulevard Haussmann, à Paris, ainsi que de la chapelle commémorative de la mort accidentelle de Ferdinand, duc d'Orléans, à Neuilly-sur-Seine, et enfin des galeries de Chartres et d'Orléans, au Palais-Royal, à Paris.

Ce qu'on ne saurait trop admirer dans l'œuvre de *Percier* et de *Fontaine*, c'est la précision du dessin (fig. 19) ; les moindres détails y sont étudiés avec une conscience tout à fait remarquable.

L'œuvre qui fait le plus honneur à *Percier* et à *Fontaine* est l'Arc de triomphe de la place du Car-

rousel, à Paris. Bien qu'inspiré de l'Arc de triomphe de Septime-Sévère, à Rome, il en diffère en plusieurs

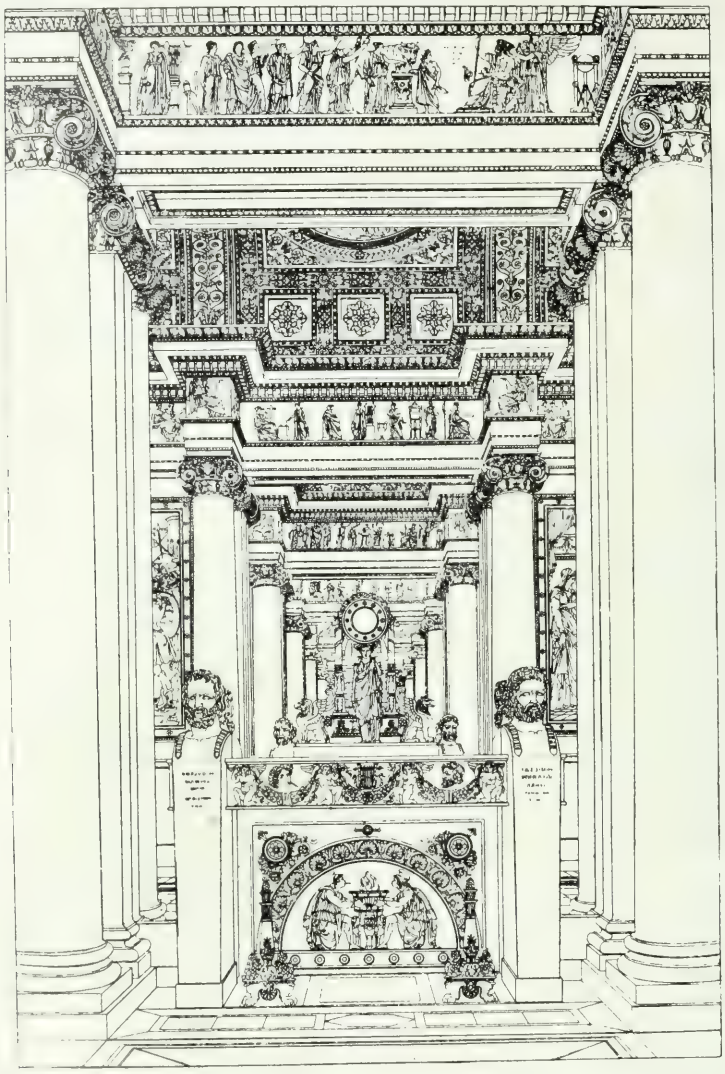


Fig. 19. — Cheminée sur un fond de glace, par Percier et Fontaine.

points, notamment par une recherche de la couleur obtenue à l'aide de marbres de tons différents. D'autre part, on observe dans cet édifice un réalisme

exceptionnel à cette époque : c'est ainsi que les statues de l'entablement sont des soldats de l'armée impériale (fig. 20) et que les sculptures ornementales des petites arcades représentent l'équipement militaire du Premier Empire.

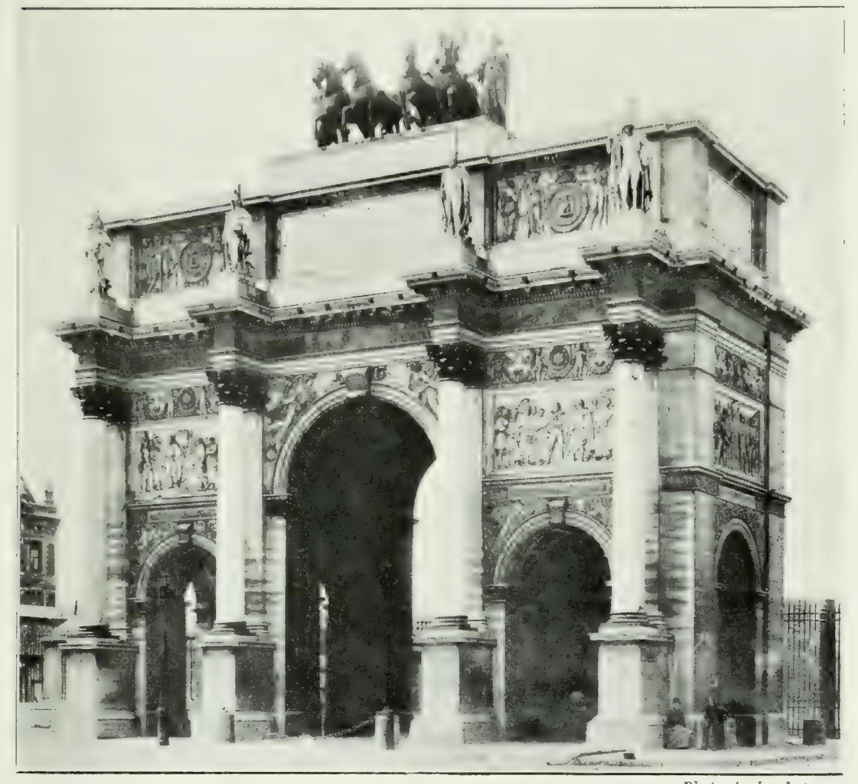


Photo Arch. photog.

Fig. 20 — Arc de triomphe de la place du Carrousel, à Paris, par Percier et Fontaine.

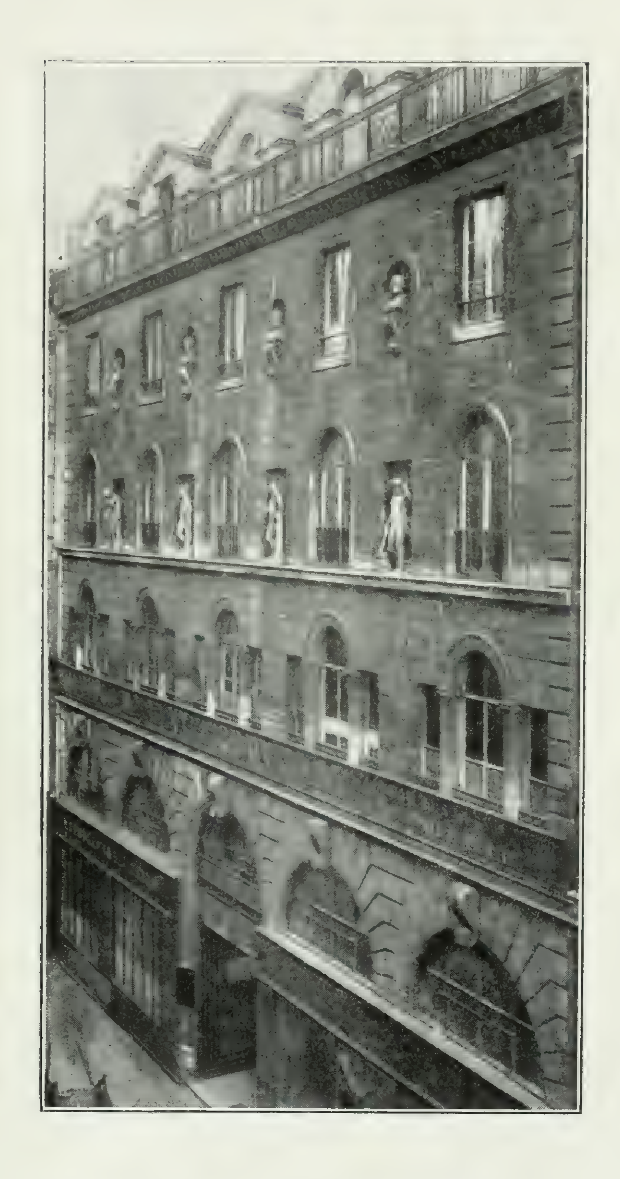
L'architecture privée. — Les façades des maisons sont souvent inspirées de la Renaissance italienne. En général, elles sont plates, sans avant-corps ni balcons, et sont ornées de niches contenant des statues inspirées de l'art antique, ou encore des bustes, comme à la maison de la rue d'Aboukir, n° 4 (pl. IV), à Paris. On observe, à cette époque, beaucoup

de fenêtres en plein cintre, tantôt espacées, tantôt accolées. Une mention spéciale doit être faite des portes cochères. Malgré sa lourdeur, la porte de l'hôtel Thélusson (fig. 21), rue de Provence, n° 30, à Paris, est d'un beau caractère. Il faut signaler également



Fig. 21. — Porte de l'ancien hôtel Thélusson, à Paris.

la belle porte de l'hôtel de Beauharnais, rue de l'Université, n° 15, à Paris. Les devantures de boutiques sont très caractéristiques. Notons la devanture de la maison située rue du Faubourg-Saint-Honoré, n° 21 (fig. 22), à Paris. Les deux figures allégoriques du fronton sont tout à fait dans le style des bas-reliefs de *Jean Goujon*, à la fontaine des Innocents : il y a là



Maison, rue d'Aboukir, nº 4, à Paris.

une curieuse inspiration de la Renaissance française. Mentionnons encore la boutique de l'apothicaire Lescot (pl. V), rue de Gramont, n° 14, à Paris. Il y a

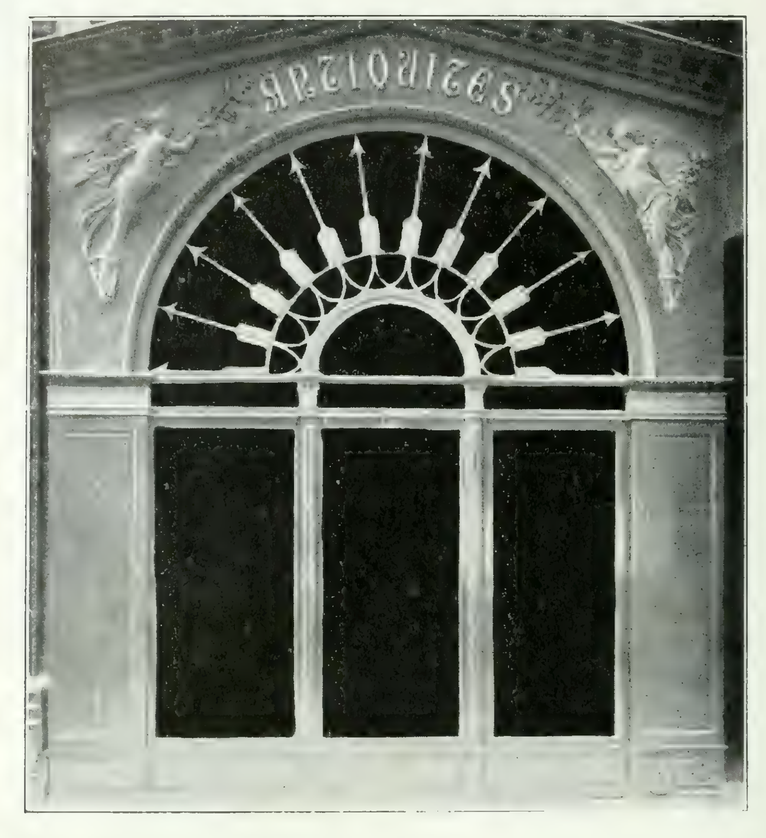


Fig. 22. — Devanture de boutique, rue du Faubourg-Saint-Honoré, n° 21, à Paris

lieu ici d'appeler l'attention sur le décor en éventail ainsi que sur la petite couronne accostée de deux rubans qui ornent le fronton de la porte.



Boutique de l'apothicaire Lescot, rue de Gramont, n° 14, à Paris.

Chapitre IV

LES ÉLÉMENTS DE LA DÉCORATION

L'art antique et l'art égyptien ont fourni au style Empire la plupart des éléments de sa décoration. A la mythologie gréco-romaine, il emprunte les *sphinx* grecs, au buste de femme et au corps de lion, avec des ailes d'aigle ; il lui prend aussi les *griffons*, les *chimères*, les *chevaux marins*, les *têtes de Bacchus* ou *de Gorgones*. C'est la décoration gréco-romaine qu'il imite quand il figure des *grecques*, des *oves*, des *rais de cœur*, des *chapelets de perles* et des *pirouettes*. Nous verrons fréquemment des *Victoires ailées* portant, tantôt des *couronnes* (pl. VII), tantôt des *palmes* (fig. 22), des *aigles* aux ailes déployées (pl. VII), des *palmettes grecques* (pl. VII), souvent traitées avec une extrême sécheresse.

Un bas-relief romain obtint alors une vogue considérable : c'est celui des Danseuses de la villa Borghèse, à Rome, qui est aujourd'hui conservé au Musée du Louvre. Ce bas-relief fut maintes fois copié, avec quelques légères variantes, notamment dans les chevelures. Une de ces copies se voit dans la maison située au n° 6 de la rue Saint-Florentin (pl. VI), à Paris.

Il faut reconnaître, toutefois, que les architectes et les décorateurs n'ont pas toujours copié servilement les motifs qu'ils empruntaient à l'art antique ; plusieurs s'en sont inspirés avec liberté et en ont tiré des compositions extrêmement remarquables, comme dans le magnifique plafond du salon des Saisons de l'hôtel Eugène de Beauharnais (pl. VII), rue de Lille, n° 78, à Paris. Ce plafond est considéré à juste titre comme le chef-d'œuvre de la décoration Empire.

A la suite de la campagne de Bonaparte en Égypte, les éléments empruntés à l'art égyptien deviennent assez nombreux. Ce sont d'abord les *sphinx égyp-*



Bas-relief des Danseuses, rue Saint-Florentin, n° 6, à Paris.
(Réplique du bas-relief romain du Musée du Louvre.)

tiens, qu'il ne faut pas confondre avec les *sphinx grecs*, puis les *scarabées*, les *têtes d'Isis*, les *têtes de lions* coiffées comme les cariatides, les *globes ailés*, les *chapiteaux lotiformes*. Un des éléments les plus curieux empruntés par le style Empire à l'art égyptien est la *cariatide à pieds nus* (fig. 23). Cette cariatide est composée d'un buste de femme émergeant d'une gaine ; la tête est coiffée du klaft, bonnet royal égyptien fait d'une étoffe raide qui retombe de chaque côté, en avant des épaules. Mais nos artistes y apportent quelques modifications : c'est ainsi que le bonnet est moins évasé et que les cheveux apparaissent sur le front. L'idée de faire reposer la gaine sur des pieds nus est également inspirée de certaines statues égyptiennes. Ces cariatides à pieds nus sont affectées surtout aux cheminées, dont elles supportent la tablette : on en trouve un exemple au palais de Compiègne (fig. 23).

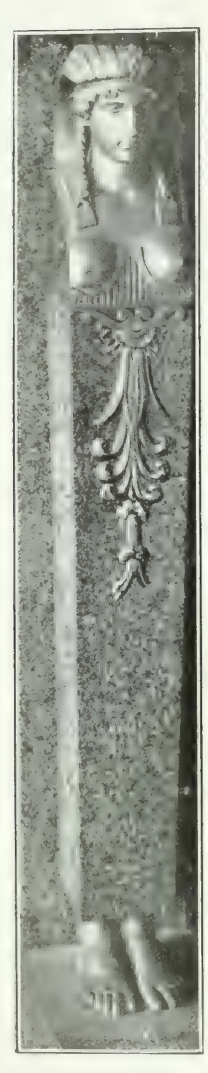
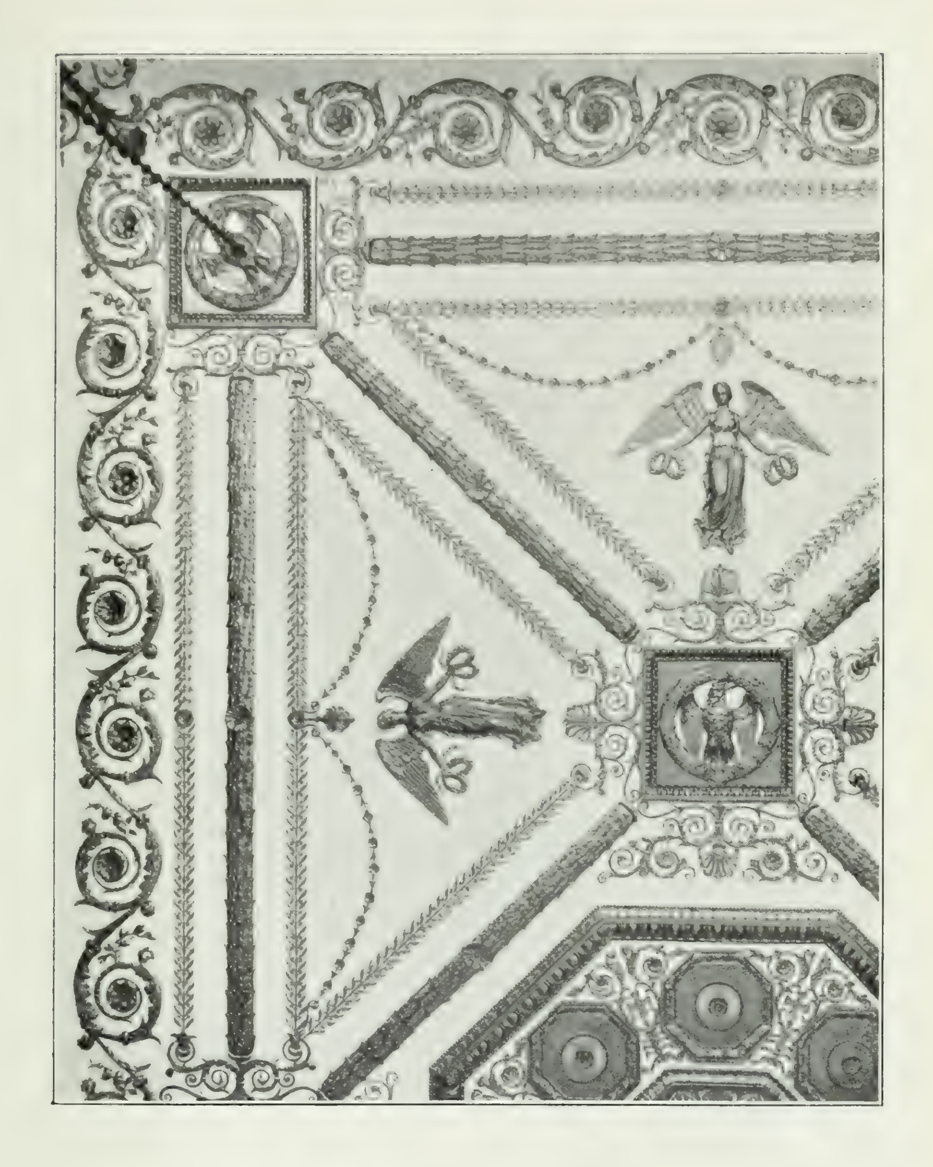


Fig. 23. — Cariatide d'une cheminée. Palais de Compiègne.

Le style Empire ne fait, dans la décoration, que de rares emprunts à la nature. Les guirlandes sont lourdes, massives; aucune fleur ne s'en détache. Il en est de même des couronnes qui, le plus souvent, sont formées d'une quantité de fleurettes. Enfin, les étoiles constituent encore un élément décoratif fort en usage. Les emblèmes militaires occupent, on le pense bien, une place importante dans la décoration : ce sont des boucliers allongés en hexagone (fig. 21), de courtes épées romaines, des flèches, des lances, etc.

Signalons enfin les emblèmes de Napoléon, c'est-à-dire les abeilles et la majuscule N.



Plafond du salon des Saisons.
Hôtel Eugène de Beauharnais, rue de Lille, nº 78, à Paris.

Chapitre V

LA DÉCORATION INTÉRIEURE

Nous avons vu, au chapitre III, comment l'architecture du style Empire méritait le reproche de plagiat ; mais c'est bien injustement qu'on a accusé les décorateurs de copier servilement l'Antiquité. Sans doute, les éléments décoratifs sont puisés en grande partie dans la décoration gréco-romaine ; mais il y a un incontestable esprit d'invention chez les artistes de cette époque.

Tandis que l'architecture se meurt dans la copie servile des temples grecs et romains, nous constatons fort heureusement chez les décorateurs comme un sursaut de vie, un réveil du génie national, qui affirme, malgré tout, la vitalité de l'art français.

On a dit souvent que le style Empire était pompeux et froid : ce n'est pas toujours exact. Prenons, par exemple, le boudoir de l'ancien hôtel de Lætitia Bonaparte, mère de Napoléon Ier, aujourd'hui Ministère de la Guerre (pl. VIII), à Paris. Il faut convenir que rien n'est moins pompeux que cette décoration légère, sobre et simple de lignes. Il se dégage même de cet ensemble une impression d'intimité particulière, un certain charme qui n'est pas celui du style Louis XVI, mais qui n'en existe pas moins. Assurément, les palmettes qui ornent la cheminée sont maigres et sèches ; mais les autres détails de la décoration méritent l'attention à plus d'un titre. Signalons notamment la composition de la porte, avec la figure sculptée debout sur une sphère : ce motif se rencontre fréquemment au milieu du panneau supérieur des portes. On remarquera également la composition de la frise, avec son alignement de motifs régulièrement espacés se détachant sur un fond uni : il y a là une disposition très souvent adoptée par le style Empire. Les motifs décoratifs de



Boudoir de l'ancien hôtel de Lætitia Bonaparte, mère de Napoléon Ier, aujourd'hui Ministère de la Guerre, à Paris.

cette frise, des cygnes et des petites couronnes avec deux rubans à la partie inférieure, sont aussi les motifs préférés des décorateurs de cette époque. On les observera non seulement dans un grand nombre de décorations intérieures, mais aussi dans l'ornementation de beaucoup de meubles.

Le salon des Saisons (pl. IX), à l'hôtel Eugène de Beauharnais, rue de Lille, n° 78, à Paris, actuellement hôtel de l'ambassade d'Allemagne, nous offre un type de décoration somptueuse du style Empire. On sait que cet ensemble unique de décorations avait coûté au vice-roi d'Italie près d'un million et demi. Par la largeur de la composition, la richesse des matériaux employés et surtout par le fini de l'exécution, les décorations de l'hôtel de Beauharnais sont de beaucoup supérieures aux décorations, pourtant fort riches, du palais de Compiègne. On a vu plus haut avec quel art est composé le plafond du salon des Saisons (pl. VII). Ce salon (pl. IX) compte parmi les plus belles pièces de l'hôtel : les éléments dorés s'y détachent sur fond blanc. On remarquera l'importance donnée à la frise, avec ses aigles éployés. On observera également les pilastres, avec les cygnes gracieusement posés au-dessus des bases. Le parti qui consiste à couvrir entièrement d'une grande peinture décorative l'espace compris entre deux pilastres a été souvent adopté alors par les décorateurs. Au palais de Compiègne, il faut d'abord signaler l'immense salle des fêtes, qui a vraiment grand air malgré son aspect froid. Quant aux autres pièces du château, elles sont de valeur inégale. Le cabinet de travail de l'Empereur a du caractère ; la chambre à coucher de Napoléon, le salon des dames d'honneur méritent également l'attention. On ne peut guère citer que pour mémoire le château de la Malmaison (Seine-et-Oise), dont la décoration est entièrement moderne. Mais la ville de Nantes possède deux décorations remarquables : ce sont celle de la Chambre de commerce, à l'hôtel de la Bourse, et surtout celle de la Chambre des notaires, qui est un modèle de grâce et de légèreté.



Salon des Saisons.
Hôtel Eugène de Beauharnais, rue de Lille, n° 78, à Paris.

Chapitre VI

LE MOBILIER

Les sièges. — D'une façon générale, les sièges Empire ne donnent pas l'impression d'intimité et de



Fig. 24. — Fauteuil Empire, par Jacob frères.
Palais de Fontainebleau.

confort qui caractérise les sièges Louis XV et Louis XVI. Une particularité des fauteuils Empire consiste dans la façon de construire les pieds et les supports d'accotoirs. Au XVIII[e] siècle, les supports d'accotoirs sont nettement séparés des pieds par la ceinture ; sous l'Em-

pire, au contraire, les pieds montent de fond depuis le sol jusqu'aux accotoirs, comme on peut le voir dans les remarquables fauteuils de Fontainebleau (fig. 24). En d'autres termes, pieds et supports d'accotoirs ne font qu'un : tantôt c'est une cariatide (fig. 24), tantôt c'est un pilastre carré, tantôt un balustre ou encore

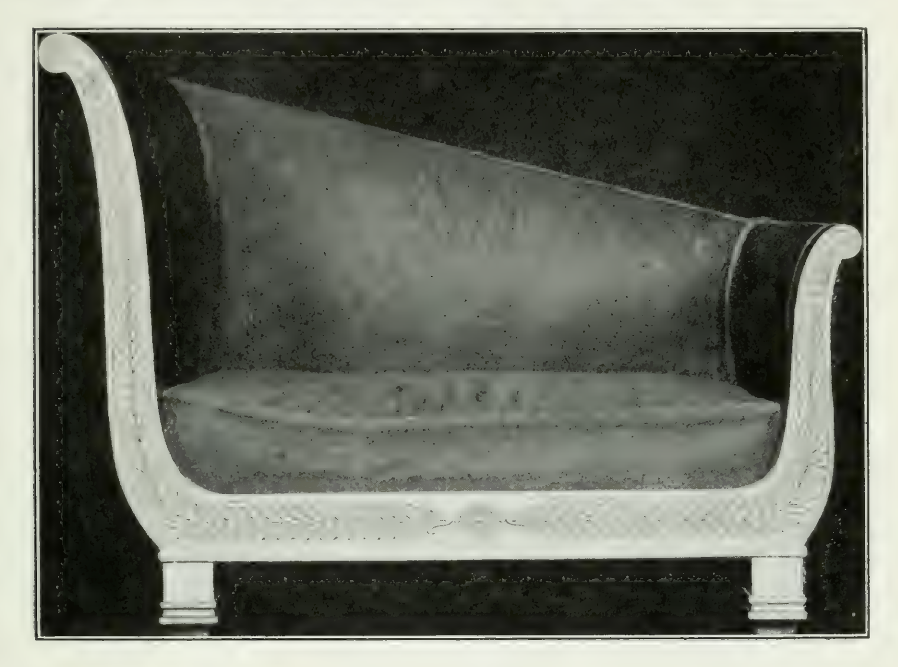


Fig. 25. — Méridienne.
Palais de Compiègne.

un lion monopode. Le bois le plus en usage est l'acajou massif, sauf pour les traverses de ceinture, qui sont en hêtre plaqué d'acajou ; on emploie aussi le hêtre sculpté, peint ou doré. Un siège nouveau fait alors son apparition, le canapé appelé *méridienne* (fig. 25), dont les deux dossiers, d'inégale hauteur, sont reliés entre eux par un dossier de fond, qui est soit en ligne droite (fig. 25), soit en ligne sinueuse. Les *chaises longues* sont tantôt à deux dossiers de même hauteur, comme dans le fameux tableau représentant Mme Récamier, tantôt à dossiers de hauteur inégale. Les

sièges Empire sont recouverts de tapisserie, de soie, de velours, ou plus simplement de cuir vert.

Les meubles. — Suivant la méthode adoptée depuis la fin du XVI[e] siècle, les meubles Empire sont construits en placage, c'est-à-dire que, sur un bâti de bois de construction, on applique un placage de bois précieux, généralement d'acajou. Il ne faut pas confondre le placage avec le contre-placage ; celui-ci, qui n'apparaît que vers 1840, est encore en usage de nos jours. Le contre-placage se fait en appliquant, sur les deux faces opposées du bâti du meuble, des feuilles de bois de 3 ou 4 millimètres d'épaisseur : en opposant les fils, on neutralise le jeu du bois. Sur ce contre-placage, on pose le placage. Ajoutons que les meubles Empire ne sont pas tous construits en placage : il en est qui sont faits en acajou massif. Ce dernier procédé n'est employé que pour les meubles de luxe. Pour les meubles ordinaires on fait usage de la loupe d'orme, plus rarement du citronnier et de l'érable.

Sous le Premier Empire, la marqueterie, qui avait brillé d'un si vif éclat au XVIII[e] siècle, disparaît presque complètement.

Les meubles Empire accusent le triomphe des formes cubiques. Les ébénistes du style Louis XVI s'étaient efforcés d'adoucir par des quarts de cercle les angles des meubles ; les ébénistes du style Empire, au contraire, n'admettent aucun compromis, et bien rares sont les meubles qui ne présentent pas un aspect rigide. La mouluration, d'autre part, est d'une extrême pauvreté, quand elle n'est pas inexistante.

Malgré ces critiques, les meubles Empire, il faut en convenir, ont du caractère. Sur les jolis tons de l'acajou se détachent des ornements en bronze doré et ciselé, ornements d'une exécution qui force l'admiration. Un grand nombre de ces bronzes sont l'œuvre de *Thomire* ou de *Ravrio*.

On a souvent reproché aux ébénistes du style Empire d'avoir appliqué leurs bronzes dorés sans discernement

et sans tenir un compte suffisant de la structure des meubles : il y a là une part d'exagération. Si l'on

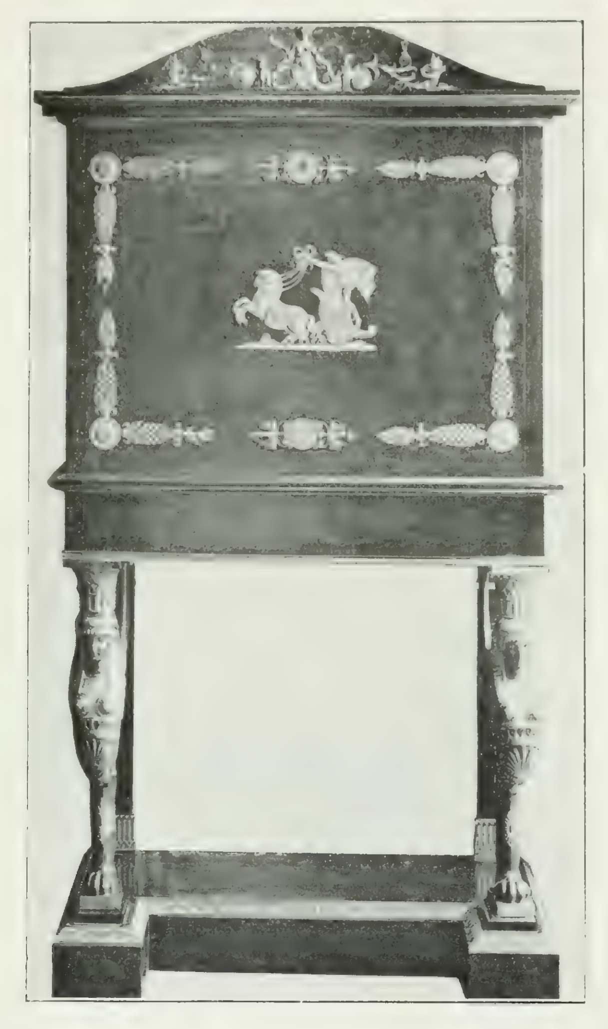


Fig. 26. — Secrétaire à abattant.
Château de la Malmaison.

examine le beau secrétaire à abattant, conservé au château de la Malmaison (fig. 26), on constatera que l'ornementation des bronzes ciselés est judicieusement comprise et qu'elle s'harmonise parfaitement avec

les lignes générales du meuble. Les deux cariatides qui supportent le coffre (fig. 26) sont monopodes : il y a là une fâcheuse innovation du style Empire.

Les tables sont presque toujours circulaires, très rarement octogones ; on les fait à un pied central, ou

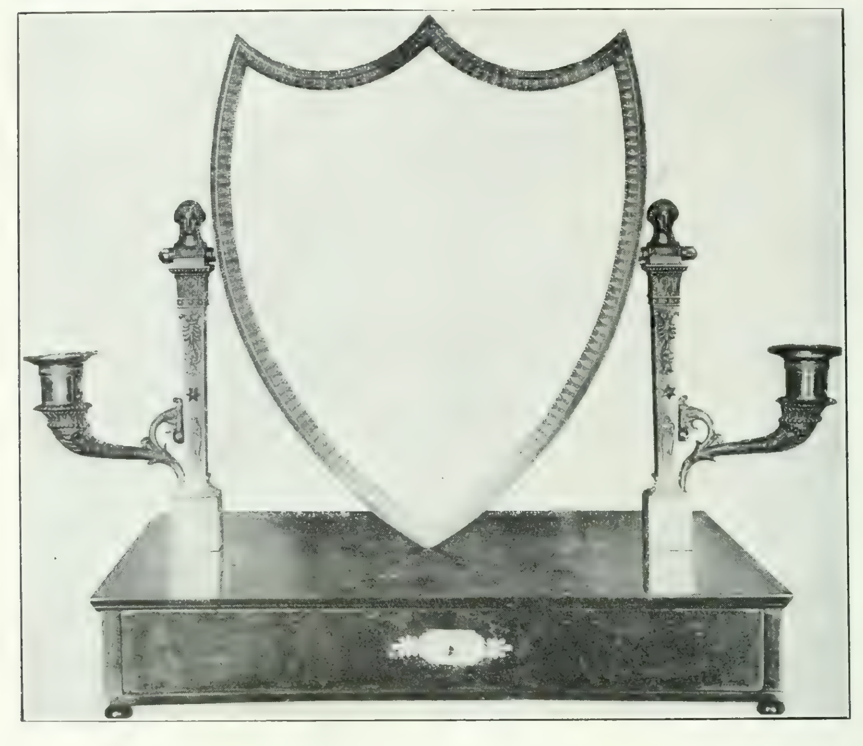


Fig. 27. — Coiffeuse portative.
Château de la Malmaison.

encore à deux ou trois pieds, qui souvent figurent des monstres mythologiques, tels que des griffons.

Quelques meubles nouveaux apparaissent, comme la petite *coiffeuse portative* (fig. 27), au miroir en forme d'écu suisse et pourvue d'un petit tiroir, comme la *table-coiffeuse*, qui repose sur des pieds en X ou en lyre, avec un miroir ovale, rond ou rectangulaire, comme aussi la *psyché* (fig. 28), grande glace mobile dans un encadrement fixe.

Un autre meuble nouveau est le ***trépied-lavabo*** **:** **c'est un trépied supportant une vasque (pl. X); il est**

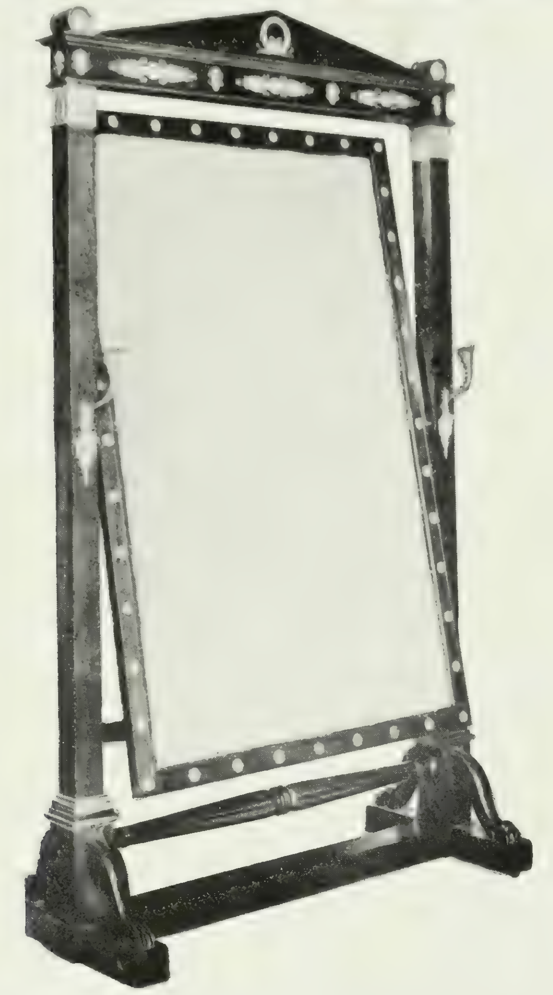


Fig. 28. — Psyché de Lætitia Bonaparte, mère de Napoléon Ier. Palais de Fontainebleau.

parfois pourvu de deux montants, entre lesquels se trouve une glace.

Les *lits* présentent plusieurs formes. La plus typique est celle du lit dit *en bateau* (fig. 29). Ce lit, destiné à être toujours appuyé contre le mur dans le

sens longitudinal, n'a qu'une seule face décorée, celle qui est en vue; les deux dossiers, d'égale hauteur, sont incurvés en arrière (fig. 29).

On fabrique aussi des lits à dossiers droits, formés souvent de pilastres et parfois de cariatides à pieds nus, comme ceux des petits appartements du palais de

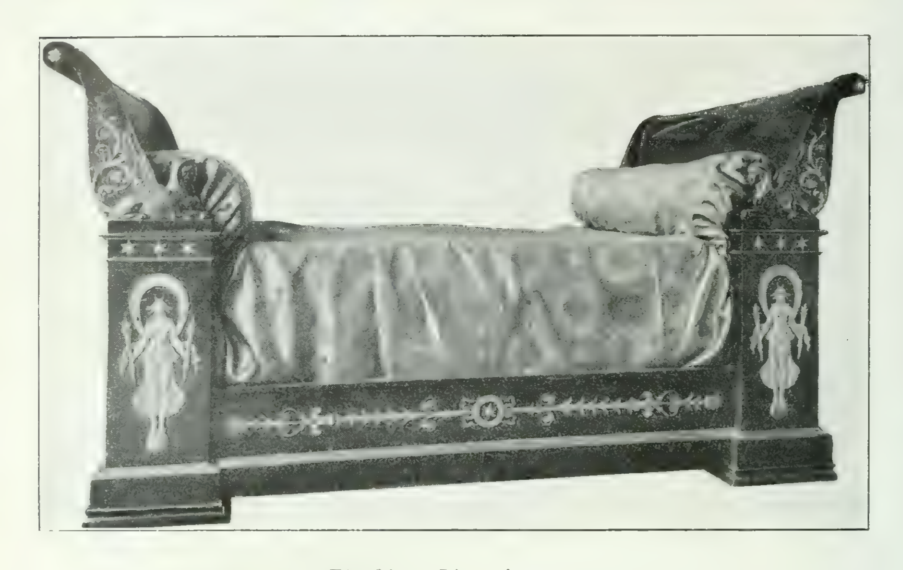


Fig. 29. — Lit en bateau.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

Fontainebleau (pl. X et XI). Il faut remarquer dans ces beaux lits (fig. 29 et pl. X et XI) les rangées d'étoiles, élément caractéristique du style Empire.

Les Jacob. — Les ébénistes qui ont attaché leur nom au style Empire sont *François-Honoré* et *Georges II Jacob*, fils de *Georges Jacob*, qui avait été le principal ébéniste de la fin du règne de Louis XVI. Ils signent leurs meubles : *Jacob frères, rue Meslée*, ou encore simplement *Jacob* (fig. 24).

Après la mort de *François-Honoré*, le survivant changea la raison sociale et prit le nom de *Jacob Desmalter*, du nom d'une propriété qu'il possédait



Photo A. Bourdier.

Lit à dossiers droits.
Petits appartements du palais de Fontainebleau.



Photo . Bourdier.

Lit à dossiers droits.
Chambre à coucher de Lætitia Bonaparte, mère de Napoléon Ier.
Palais de Fontainebleau.

en Bourgogne, et signa ses meubles: ***Jacob D. rue Meslée.*** La plupart des beaux meubles du Premier Empire sont dus aux ***Jacob*** ; il nous en reste quelques-uns. On peut voir notamment, à Fontainebleau, le berceau du roi de Rome, réplique de celui de Vienne, le trône de Napoléon, l'armoire à bijoux de l'impératrice Marie-Louise et quelques commodes.

Chapitre VII

LE LUMINAIRE

Bien que la fabrication demeure encore très soignée, il arrive pourtant que la main du ciseleur cède parfois la place au tour à guillocher ; et l'on commence à faire usage du plaqué, c'est-à-dire à appliquer l'argent sur le cuivre.



Fig. 30. — Flambeau-bouillotte. Château de la Malmaison.

Un appareil d'éclairage, le ***flambeau-bouillotte***, qu'on peut observer dès la fin du règne de Louis XVI, obtient alors une grande vogue. Son nom vient du jeu de bouillotte, sorte de brelan (1). Le ***flambeau-bouillotte*** consiste en un plateau, le plus souvent en forme de corbeille (fig. 30), d'où émerge une colonnette supportant les bras de lumière et sur laquelle est montée une tringle carrée. L'abat-jour peut être plus ou moins rapproché de la lumière. Les bras d'appliques ont

(1) Il a été question du *guéridon-bouillotte* dans le volume consacré au *Style Louis XVI* (9e vol. de la *Grammaire des styles*).

quatre ou cinq lumières. Les têtes de cygnes ou d'aigles tenant une couronne dans leur bec et supportant les lumières sont les modèles les plus répandus.



Fig. 31. — Lampe à huile, dite « Quinquet ». Musée des Arts décoratifs, à Paris.

La forme le plus généralement adoptée pour les candélabres consiste en une *Victoire ailée*, posée sur une boule représentant le globe terrestre et portant au-dessus de sa tête une couronne d'où émergent les bras de lumière.

L'invention de la lampe à huile, à mèche creuse, à double courant d'air, remonte à 1785. L'inventeur en est *Argand*, de Genève ; mais elle fut vulgarisée par *Quinquet* (fig. 31). La lampe à huile se compose d'un réservoir relié par un tube à la lampe ou aux deux lampes proprement dites, l'une et l'autre formées de deux tubes concentriques ; la flamme se développe dans le tube intérieur grâce au double courant d'air. Tout d'abord on employa la cheminée en métal, puis on adopta la cheminée en verre. La lampe dite *Quinquet* fut universellement employée sous le Premier Empire ; on la faisait en tôle peinte et vernie (fig. 31) ou en fer-blanc peint.

C'est vers 1800 que la lampe à mouvement d'horlogerie fut inventée par *Carcel* et *Carreau :* on l'appelait *lycnomena.*

CHAPITRE VIII

LES TISSUS

Les manufactures de Lyon, dont le travail s'était ralenti durant la Révolution et le Consulat, reprennent

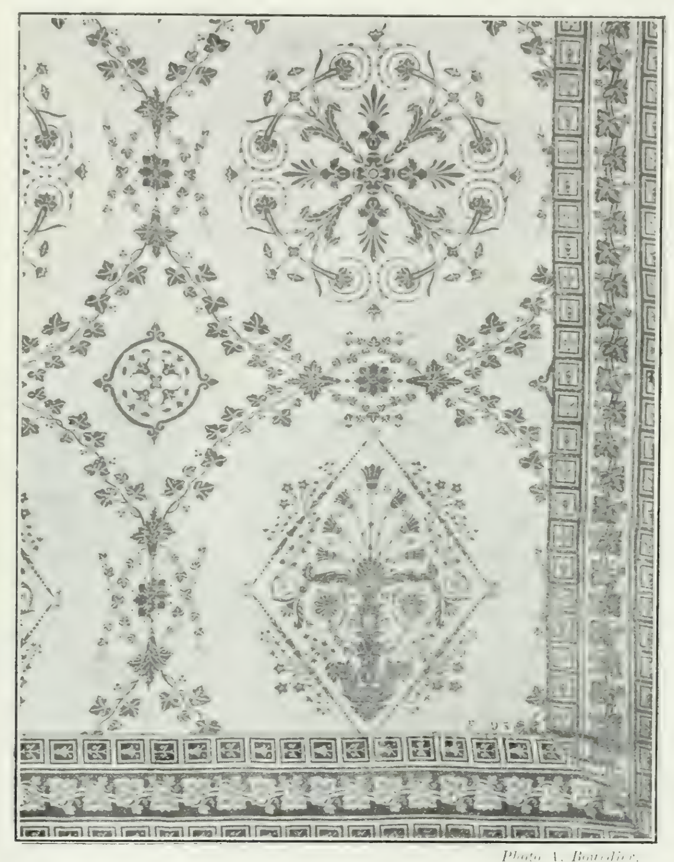


Photo A. Bourdier.

Fig. 32. — Satin à fond mauve, avec décor jaune d'or.

leur activité sous le Premier Empire. En 1800, ***Jacquard*** invente son fameux métier. Parmi les tissus les plus répandus, mentionnons les damas cramoisis, les damas à fond bleu ou tabac, les satins verts, roses, à fond mauve avec décor jaune d'or (fig. 32).

Chapitre IX

L'ORFÈVRERIE ET LA CISELURE

La fabrication des objets d'orfèvrerie sous l'Empire est très différente de ce qu'elle était au XVIIIe siècle. On renonce au travail du marteau, au repoussé et à la retreinte, c'est-à-dire au modelé au marteau ; et l'on adopte la fonte ciselée et le montage à froid. Une des particularités de l'orfèvrerie Empire est le poli extrêmement brillant donné aux fonds, sur lesquels se détachent les ornements, qui sont traités en mat et appliqués par des écrous ou des vis. En général, la ciselure est excellente et le montage parfait.

Les orfèvres les plus réputés au temps de l'Empire sont *Biennais* et *Odiot;* mais on doit mentionner également *Henry Auguste* et *Nicolas Boutot.* Ce dernier était directeur de la manufacture d'armes de Versailles ; c'est lui qui composa le dessin de la porte d'entrée qui existe encore. Le Musée Carnavalet, à Paris, conserve quelques-unes de ses œuvres.

Biennais (1764-1843) est surtout connu pour ses armes de luxe, bien qu'il ait fait de nombreuses pièces d'argenterie. Le Musée des Arts décoratifs, à Paris, possède un de ses chefs-d'œuvre, le Glaive de Napoléon.

Claude Odiot (1763-1849) est le maître incontesté de l'orfèvrerie de cette époque. Ses pièces sont ciselées avec une rare perfection (pl. XII) et montées avec une habileté et une précision peu communes. Un des premiers, il s'efforça d'appliquer par des vis invisibles les ornements sur des fonds brunis. On peut admirer, au Musée des Arts décoratifs, un ensemble de trente pièces en bronze argenté dues à cet artiste. *Odiot* travailla avec le ciseleur *Thomire* pour la cour impériale. Le berceau du roi de Rome, conservé au Trésor impérial de Vienne, est leur œuvre ; le palais de Fontainebleau en possède une réplique un peu moins somptueuse.



Saucière, par Claude Odiot.
Musée des Arts décoratifs, à Paris.

Chapitre X

LA SCULPTURE

La sculpture du style Empire ne brille pas d'un bien vif éclat. D'une façon générale, la correction et aussi la froideur dominent. L'influence du peintre *David* est si grande que les œuvres des sculpteurs ne sont alors qu'une imitation emphatique des sculptures de l'Antiquité. Quelques artistes pourtant font preuve de talent. C'est d'abord *Chaudet* (1763-1810), qui, dans ses statues de l'Amour, au Musée du Louvre, et de Cyparisse pleurant, montre de la sensibilité et de la délicatesse. Son buste de Napoléon (pl. XIII) est digne d'attention. *Chinard* (1756-1813), artiste sincère, nous a laissé quelques bustes qui ne manquent ni de grâce ni de charme, comme ceux de Joséphine de Beauharnais et de Mme Récamier, au Musée de Lyon. *Giraud* (1783-1836) est un des rares sculpteurs réalistes de cette époque : son Chien braque, du Musée du Louvre, est d'une remarquable justesse de mouvement. Citons aussi le nom de *Lemot*, auteur de la statue de Louis XIV, place Bellecour, à Lyon, et du fronton de la colonnade du Louvre, dont le portail central est orné d'un bas-relief de *Cartellier*, représentant le Char de la Gloire, ainsi que le nom de *Moitte*, à qui l'on doit les statues de Cassini et de Bonaparte, et enfin les noms de *Bosio* et de *Dupaty*.

Deux sculpteurs étrangers obtinrent, à cette époque, une vogue considérable. Ce sont l'italien *Canova* (1757-1822) et le danois *Thornwaldsen* (1779-1844). Le premier joint à l'inspiration de l'antique une grâce particulière, parfois un peu mièvre. On peut s'en rendre compte par son groupe de l'Amour et Psyché, du Musée du Louvre. *Thornwaldsen* a usurpé quelque peu sa réputation : son style est pompeux et froid. Une de ses œuvres les plus curieuses et les plus discutées est son fameux Lion de Lucerne.



Buste de Napoléon Ier, par Chaudet.
Musée du Louvre.

Chapitre XI

LA PEINTURE

Le peintre *Louis David* (1748-1825) incarne le style Empire. Lorsque, en 1785, il exposa son tableau le Serment des Horaces, aujourd'hui au Musée du Louvre, il marquait une date dans l'histoire de la peinture française. Désormais, la composition d'un tableau n'est plus considérée comme un tout, et chaque attitude est étudiée isolément. Le nu, d'autre part, est présenté sous un aspect nouveau : il est copié directement sur les statues antiques. Il ne se dégage aucune vie, aucun mouvement de ces compositions, où la pose du modèle est visible. A l'atmosphère et au clair-obscur on substitue une lumière crue d'atelier. Il n'est plus question de belles matières : les couleurs sont comme vernissées. Après ses tableaux des Sabines et de la Mort de Socrate, *David* peignit l'immense toile qui a consacré sa réputation, le Couronnement de Napoléon, du Musée du Louvre : c'est là, certainement, son œuvre la mieux composée et la plus vivante.

Parmi les élèves de *David*, on peut citer *Gérard* (1770-1837), dont le tableau le plus célèbre est l'Amour et Psyché, du Musée du Louvre, et *Girodet* (1767-1824), qui nous a laissé les Funérailles d'Atala.

Les peintres de l'épopée impériale sont *Horace Vernet* (1789-1863), *Raffet* (1804-1860), *Charlet* (1792-1845) et surtout *Gros* (1771-1835). Ce dernier mérite une mention spéciale. C'est le premier peintre d'histoire qui soit réaliste. Ayant suivi les campagnes de Napoléon en Italie, il peint ce qu'il a vu. On connaît sa belle série des batailles. Ce qui est considéré comme son chef-d'œuvre est le fameux tableau des Pestiférés de Jaffa, au Musée du Louvre. *Gros* s'éloigne déjà de l'école de *David* par la couleur et le sentiment dramatique.

Le peintre qui s'est le plus complètement affranchi de

la manière et des théories de *David* est *Prud'hon* (1758-1823). Cet artiste revient au clair-obscur, et de ses œuvres, tout imprégnées de rêve, se dégage une grâce qui leur est particulière. Il répand dans ses tableaux une sorte de lumière diffuse. On se rendra compte de son talent en étudiant, au Musée du Louvre, l'Enlèvement de Psyché et la Justice et la Vengeance poursuivant le Crime. Ajoutons que *Prud'hon* est un portraitiste excellent.

Isabey (1767-1855) fut à la fois peintre de portraits, miniaturiste incomparable et enfin dessinateur merveilleux. Le Musée du Louvre conserve ses trente-deux dessins sur le sacre de Napoléon.

Mentionnons enfin deux peintres de genre : *Debucourt* (1755-1832), qui fut surtout graveur, et *Boilly* (1761-1845), dont les lithographies, fort appréciées de nos jours, l'ont rendu populaire. On goûtera, au Musée du Louvre, le charme exquis de son fameux tableau l'Arrivée de la diligence.

CONCLUSION DU DIXIÈME VOLUME DE LA GRAMMAIRE DES STYLES

Le style Empire a été souvent jugé avec sévérité. On a accusé les artistes de cette époque de n'avoir été que des plagiaires et d'avoir copié servilement l'art antique.

Si, comme on a pu le voir dans ce volume, le reproche est en partie justifié en ce qui concerne l'architecture, il est tout à fait immérité pour ce qui touche la décoration intérieure, le mobilier et les arts mineurs. Dans ces différentes branches de l'art, on constate une indiscutable originalité. Avec des éléments connus, les artistes ont su élaborer des compositions entièrement nouvelles. Là, une fois de plus, s'est affirmé le génie artistique de la France.

TABLE DES MATIÈRES

Avec ce volume se termine le cycle de l'histoire de l'art allant de l'Art grec au style Empire. On trouvera, dans les XI[e], XII[e], XIII[e] et XIV[e] volumes de la collection *La Grammaire des styles*, l'étude de l'Art oriental : l'Art égyptien, l'Art assyrien et l'Art perse ; — l'Art indien et l'Art chinois; — l'Art japonais ; — et enfin l'Art musulman.

IMPRIMERIE KAPP. — PARIS-VANVES. II-25.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 04 13 04 010 5